



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Pictorial City.

Urbane Szenerien in der
zeitgenössischen Fotografie Chinas

Verfasserin

Mag. Alice Schmatzberger

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, November 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 315
Kunstgeschichte
Univ.-Doz. Dr. phil. Dr. habil. Jorinde Ebert

Mit großem Dank an Jorinde Ebert

Und für A.

INHALTSVERZEICHNIS

<u>QUELLENLAGE</u>	<u>6</u>
<u>1 FOTOGRAFIE. STADT. CHINA. THEMATISCHER KONTEXT</u>	<u>15</u>
<u>2 FOTOGRAFIE. CHINA. EINE KURZE GESCHICHTE</u>	<u>21</u>
<u>3 STADT. CHINA. URBANE CODES</u>	<u>41</u>
<u>4 URBANE SZENERIEN. ASPEKTE DER ZEITGENÖSSISCHEN FOTOGRAFIE</u>	<u>62</u>
4.1 CITY MOVES	64
4.2 CITY RUINS	69
4.3 CITY PLAYS	76
<u>5 SCHLUSSGEDANKEN</u>	<u>83</u>
<u>ANHÄNGE</u>	<u>89</u>
QUELLENVERZEICHNIS	90
ABBILDUNGEN	99
ZUSAMMENFASSUNG	107
LEBENS LAUF	109

QUELLENLAGE

Der Fokus dieser Diplomarbeit liegt auf der Auseinandersetzung mit der Kultur bzw. der modernen Kunst Chinas unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Fotografie. Die spezifische Geschichte dieses Mediums in China sowie zeitgenössische fotografische Arbeiten, die sich mit dem Phänomen Stadt bzw. Urbanität auseinander setzen, stehen im Mittelpunkt der Untersuchung.

Die Beschäftigung mit zeitgenössischer chinesischer Fotografie bedeutet Arbeit an einem äußerst zeitnahen Thema, dessen Medium gleichzeitig eine sehr kurze Geschichte im Kunstschaffen Chinas hat. Dies mag einer der Gründe sein, warum derzeit kaum stringente Primärliteratur, Analysen oder theoretische Abhandlungen zu diesem Thema publiziert sind. Eine weitere Ursache ist höchstwahrscheinlich in der spezifischen chinesischen Situation zu verorten: Gegenwartskunst erfährt erst langsam eine Anerkennung im Land selbst, es gibt kaum eine Tradition einer theoretischen und/oder kritischen Reflexion von aktuellem Kunstgeschehen und daher vergleichsweise wenig sich damit auseinandersetzende Institutionen¹ bzw. Medien. Diese vergleichsweise schwache Publikationslage ermöglicht jedoch, mit eigenen Fragestellungen, Recherchen und Arbeiten einen wesentlichen Beitrag liefern zu können. Die Zeitnähe zum gewählten Thema bietet weiters die Möglichkeit des direkten Kontakts bzw. zu persönlichen Gesprächen und Interviews mit den Akteuren selbst. Dieses direkte Erleben von zeitgenössischem Kunstschaffen bietet so etliche Gelegenheiten zum Anknüpfen an die jeweilige Lebenswelt sowie aufgrund des urbanen Kontexts auch eine Anschlussmöglichkeit an eigene Erfahrungswelten - was seinerseits ein Verständnis erleichtert.

Die Darstellung von bzw. die Reflexion über zeitgenössische chinesische Kunst - und damit auch der Fotografie - fand eine zeitlang vor allem in Ausstellungskatalogen statt.² Diese (englisch- oder deutschsprachigen) Texte bildeten daher die erste wesentliche Basis für die Arbeit an diesem Thema. Dies nicht zuletzt deshalb, weil einerseits eine einfache Zugänglichkeit gegeben ist und andererseits dort erwähnte Namen, Institutionen und Literaturangaben weiter führende Recherchen unterstützten. Sofern es sich jedoch nicht um Spezialausstellungen handelte, wurde Fotografie in den jeweiligen Essays kaum thematisiert.

¹ Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt hier das von den bedeutenden Fotokünstlern RongRong & inri gegründete *Three Shadows Photography Art Centre* in Beijing dar, das neben Ausstellungsprojekten eine eigene Fotografie-Bibliothek aufbaut und sich mit zahlreichen Initiativen der Entwicklung der „most comprehensive platform for the promotion of photography and video art in the country“ widmet; siehe www.threeshadows.cn/en/index_en.htm.

² Insbesondere in den Jahren 2000 - 2008 schlug der chinesischen Kunst im Westen ein hype-ähnliches Interesse entgegen. Wenig davon war tiefergehend oder nachhaltig, der Kunst-Markt hat sein Radar mittlerweile auf Länder wie beispielsweise Malaysia oder Nord-Korea gerichtet.

*China Avant-Garde. Counter-Currents in Art and Culture*³ aus dem Jahr 1994 hat in seinen insgesamt 58 ausführlicheren Künstlerportraits noch keinen einzigen Fotokünstler behandelt. Zur Fotografie wird in einem zweiseitigen Text lediglich deren strukturelle und institutionelle Entwicklung zwischen Ende der 1970er und Anfang der 1990er Jahre kurz skizziert.⁴ Daran angeschlossen sind sechs schwarz-weiß Abbildungen von Künstlern (unter anderem Zhang Hai'er und Wang Xiaohui). In Anbetracht des Datums dieser Ausstellung ist dieser Umstand vor dem Hintergrund der in Kapitel 2 skizzierten Geschichte der Fotografie in China nicht weiter überraschend. Allerdings zeigt der Katalog *China Welcomes You* des Grazer Kunsthauses aus dem Jahr 2007, also 13 Jahre später, ebenso keine fotografischen Arbeiten. In der Publikation *Shanghai Modern*⁵, die sich der Zeit zwischen 1919 - 1945 widmet, findet die Fotografie insbesondere über das Portrait eines bekannten und wichtigen Fotografen⁶ aus den 1930er Jahren Berücksichtigung. Darüber hinaus wird sie lediglich summarisch erwähnt bzw. ist über abgebildete Fotografien von Filmstars oder Stadtansichten Shanghais indirekt präsent. Daraus lassen sich jedenfalls indirekt Befunde für die Geschichte der Fotografie ableiten, was in Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit erfolgt. Die Ausstellung *Mahjong. Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg*⁷ gliederte die gezeigten Arbeiten, angefangen mit den 1970er Jahren, in 11 thematische Bereiche, beispielsweise Individuum vs. Gesellschaft, Konsumismus, Westliche Kunst aus chinesischer Sicht oder Das Medium Körper. Fotografische Arbeiten finden sich vereinzelt an mehreren Stellen, durchwegs mit bekannten Namen wie Wang Qingsong, Miao Xiaochun, Liu Zheng, Wang Jinsong, Hai Bo oder Zhao Bandi. Im begleitenden Katalog wird das umfangreiche Bildmaterial durch kurze Kommentare bei jeder Abbildung, durch die Chronologie zur Entwicklung zeitgenössischer chinesischer Kunst (hier den Zeitraum ab 1979 mit 32 großformatigen Seiten detailreich darstellend) sowie durch einleitende Texte zur zeitgenössischen chinesischen Kunst und dem Kunstmarkt, u.a. von Li Xianting, Hou Hanru, Ai Wei Wei oder Pi Li ergänzt. Interessante Einblicke geben die Antworten chinesischer Künstler auf von Uli Sigg gestellte Fragen nach dem „Typisch Chinesischen“.

Der Katalog *China Contemporary*⁸ gliedert sich thematisch in die Bereiche Architektur, Kunst bzw. Visual Culture und zeigt mit über 300 Seiten umfangreiches Bildmaterial. Die Einordnung einzelner Arbeiten in eine dieser Kategorien erscheint oftmals willkürlich zu erfolgen bzw. ist nicht immer nachvollziehbar. Fotografische Arbeiten, die sehr zahlreich vorhanden sind, sind in allen Kategorien, also

³ Noth et al. 1994

⁴ Kunz 1994

⁵ Danzker et al. 2004

⁶ Long Chin San, siehe dazu auch Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit.

⁷ Fibicher et al. 2005

⁸ Brinkman 2006

unabhängig vom Thema zu finden und bewegen sich manchmal im Graubereich, d.h. sind nicht immer eindeutig einem Genre zuordenbar. Die Texte beziehen sich weniger auf künstlerische Bereiche an sich oder Aspekte der einzelnen Medien, sondern behandeln allgemeine Themen der chinesischen Gegenwart und Gesellschaft. Im Kontext dieser Diplomarbeit waren insbesondere die Betrachtungen und Analysen zur Urbanisierung von Relevanz. *China. Facing Reality* ist ein zweibändiger Ausstellungskatalog des Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien aus dem Jahr 2007. Unter der Überschrift „Neue Medien“⁹ werden sieben Künstler präsentiert, die überwiegend mit Videoarbeiten vertreten sind. Aus dem Bereich der Fotografie finden sich lediglich Miao Xiaochun bzw. Song Tao mit einer Installation aus schwarz-weiß Fotografien. *Thermocline of Art. New Asian Waves*¹⁰ setzt breiter an und zeigt rund 120 Positionen zeitgenössischer asiatischer Kunst beispielsweise aus China, Thailand, Indien, Laos, Singapur, Japan, Hongkong oder Indonesien. Das Meta-Thema, i.e. *Encounter of West and Non-West*, ist in zahlreiche Überschriften differenziert, beispielsweise Digitized Social, Innovations from Tradition, Asian Urbanization and Tailorism oder Augmented Reality. Unter den rund 25 präsenten chinesischen Künstlerpositionen sind (alle mit schon oft gezeigten und durchwegs bekannten Arbeiten) fünf Künstler aus dem Bereich Fotografie vertreten: Miao Xiaochun, Wang Qingsong, Weng Fen, Shao Yinong & Muchen sowie Cui Xuiwen. Einzelne kurze länderspezifische Texte, wie beispielsweise Pi Li zum allgemeinen Zustand chinesischer Kunst nach der Jahrtausendwende, ergänzen diesen umfangreichen Katalog, der aber gerade aufgrund dieser Vielfalt in den Ländern und Themen etwas willkürlich wirkt.

Aufschlussreich ist die Analyse der Kataloge 2007 - 2009 der jährlich in Beijing stattfindenden *China International Gallery Exhibition* (CIGE). Unter den 70 - 80 teilnehmenden Galerien ist nur ca. ein Dutzend zu finden, das fotografische Arbeiten überhaupt im Ausstellungsprogramm hat, darunter durchwegs sehr bekannte Künstler wie beispielsweise Wang Qingsong, Yang Fudong, Ma Liuming, Zhao Bandi, Shi Guorui oder Hang Yuan. Im Rahmen des an die CIGE angeschlossenen Spezialprogramms *Mapping Asia* werden zusätzlich jeweils um die 30 noch eher unbekannte Künstler gezeigt. Darunter war 2007 keine einzige Fotoarbeit zu sehen, 2008 bzw. 2009 war jeweils eine Foto- bzw. Videoarbeit gezeigt. Der Katalog *The Oriental Rainbow. An Index of Images in China's Urbanisation Process*¹¹ bietet ein ambivalentes Bild: einerseits gibt es abgesehen von einer kurzen allgemeinen Einleitung keinerlei kommentierenden Text oder Analyse. Ebenso ist die Bandbreite der unter dem Motto „Urbanisierung“ subsummierten Bilder sehr weit. Andererseits erweitert gerade diese Fülle an teilweise unerwarteten Bildmaterial den möglichen

⁹ Bezeichnend, dass Fotografie im Jahr 2007 hier noch als „Neues Medium“ firmiert.

¹⁰ Rhee 2007

¹¹ Magee Art Gallery 2008

inhaltlichen Horizont bei der Auseinandersetzung mit diesem Thema und erlaubt die Berücksichtigung unterschiedlichster Aspekte und Blickwinkel im Zusammenhang mit dem gestellten Thema.

Einige wenige Ausstellungen widmeten sich ausschließlich dem Themenbereich Fotografie und Video in China. Eine der frühesten Kataloge ist *Zeitgenössische Fotokunst aus der Volksrepublik China* von 1997.¹² Hier sind zwei Aspekte besonders wesentlich: einerseits gibt es einen einleitenden Text zur Geschichte der Fotografie von Xu Xiaoyu, der auch ihre frühesten Anfänge in China seit den 1840er Jahren diskutiert, frühes Bildmaterial zeigt sowie chinesischsprachige Quellen angibt. Aufgrund des Zeitpunkts dieser Ausstellung sind auch die gezeigten Künstler bzw. Arbeiten interessant, werden doch in späteren Publikationen selten erwähnte Namen präsentiert, wie Zhang Haí'er, Mo Yi oder Lu Yuanming. Die Arbeiten dieser Zeit, beinahe durchwegs in schwarz-weiß, schließen eine Lücke zu den späteren diesbezüglichen Publikationen.

Der einleitende Essay in *Between Past and Future. New Photography and Video from China*¹³ ist einer der wenigen fundierten und etwas umfangreicheren Texte, setzt in seiner Chronologie allerdings erst bei 1976, also mit der Zeit nach dem Tod Mao Zedongs an. Der Zeitraum davor, angefangen ab ca. Mitte des 19. Jahrhunderts, also von der Frühzeit bis hin zur politisierten Fotografie in der Mao-Ära, wird im zweiten Essay auf eineinhalb Seiten gestreift.¹⁴ Besonders spannend ist hier das Bildmaterial: angefangen von einigen wenigen Aufnahmen aus der Frühzeit der chinesischen Fotografie, über Bilder aus den 1960ern und 1970ern bis hin zu zeitgenössischen Arbeiten am Beginn des 21. Jahrhunderts spannt sich der Bogen. Vor allem Bilder aus der fotografischen Frühzeit sind allgemein kaum zu finden. Ein weiterer Ausstellungskatalog, *Out of the Red. The new emerging generation of Chinese photographers*¹⁵, stammt ebenfalls aus dem Jahr 2004. Die Zusammenstellung der durchwegs gängigen, d.h. bekannten fotografischen Arbeiten erfolgt auch hier thematisch, beispielsweise nach den Kategorien Reality & Identity oder Urban Odysseys. Ein knapper Artikel behandelt hier eingangs die jüngere Geschichte der chinesischen Fotografie seit den 1990er Jahren. Weiters ist *Die Chinesen. Fotografie und Video aus China*¹⁶ des Kunstmuseums Wolfsburg aus dem Jahr 2005 unbedingt erwähnenswert. Das Besondere an diesem Katalog liegt in dem Umstand, dass mit den Arbeiten von Hou Bo und Eva Siao Fotografien aus der Mao-Zeit (1949-1976) gezeigt werden: erstere war Mao Zedongs persönliche Fotografin, letztere (gebürtige Deutsche) dokumentierte das Alltags- und Straßenleben

¹² Neuer Berliner Kunstverein Hg., 1997

¹³ Wu et al. 2004

¹⁴ Phillips 2004

¹⁵ Albertini 2004

¹⁶ Kunstmuseum Wolfsburg 2005

insbesondere in Beijing.¹⁷ Dies zeigt - gemeinsam beispielsweise mit den inszenierten Fotografien Xing Danwens - die Bandbreite chinesischer fotografischer Positionen auf. Darüber hinaus kennzeichnen umfangreiche Quellenangaben, längere Texte zu den Künstlern selbst sowie ein Überblicksartikel von Karen Smith diese Publikation.

Aus dem Bereich der Kunstjournale sind im Rahmen dieser Arbeit zwei Magazine erwähnenswert: Das *Kunstforum International*, in dem die Thematisierung chinesischer Kunst Ende 2008 in zwei Schwerpunktheften quantitativ umfangreich auf insgesamt rund 470 Seiten erfolgte.¹⁸ Artikel und Interviews im ersten der beiden Bände handeln jedoch beinahe ausschließlich (18 von 22 Beiträgen) von Europäern, die über China arbeiten, dort eine Zeitlang gelebt haben, chinesische Kunst sammeln oder sie kommentieren. Beispielsweise finden Interviews (mit einer Ausnahme) nur mit in China ansässigen westlichen Galeristen statt. Ein vertiefender, kontextualisierender Diskurs über die zeitgenössische Kunst Chinas, ihre Medien, ihre Rahmenbedingungen oder Spielarten findet wenig statt und wenn, dann entlang westlicher Kriterien und Kategorien. Interessanter sind die sogenannten „Selbstauskünfte“ sowie die Notizen zu Atelierbesuchen: in insgesamt 11 Künstlerinterviews und 12 kurzen Kommentaren werden zahlreiche Künstler vorgestellt, darunter auch einige aus dem Bereich Fotografie bzw. Video, beispielsweise RongRong & Inri, Chi Peng, Weng Fen, Ma Liuming oder (als eine der kaum präsenten Frauen) Cao Fei.

Einen anderen Zugang haben naturgemäß jene Journale, die sich speziell dem asiatischen Kunstgeschehen widmen, oder, ganz spezifisch, das alle zwei Monate erscheinende *Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art*, das ausschließlich auf das zeitgenössische chinesische Kunstschaffen mit Fokus bildender Kunst konzentriert ist. Aufgrund der bereits erwähnten wenig vorhandenen, aber zunehmenden inner-chinesischen Reflexionen sowie aufgrund seiner oft kritischen Analysen und Essays kommt diesem Journal auch innerhalb der chinesischen Art-Community wesentliche Bedeutung zu. Die Fotografie ist hier regelmäßig präsent, wenn auch in kleinerem Umfang, etwa durch Besprechung von Ausstellungen, über die Darstellung spezifischer künstlerischer Projekte oder anhand umfassender Portraits von Foto-Künstlern, wie beispielsweise jene der Autorin über Wang Qingsong¹⁹ bzw. über RongRong und das *Three Shadows Photography Art Centre*²⁰.

Bei allgemeinen Publikationen zu China und seiner zeitgenössischen Kunst sind sowohl die Qualität der Analysen und Texte als auch deren Brauchbarkeit im Hinblick

¹⁷ Beide Fotografinnen werden in Kapitel 2 behandelt.

¹⁸ Band 193, September/Oktober 2008 und Band 194, November/Dezember 2008

¹⁹ Schmatzberger 2009

²⁰ Schmatzberger forthcoming 2011

auf Geschichte bzw. Status-quo der chinesischen Fotografie sehr unterschiedlich. Bei *New Photography in China*²¹ handelt es sich um eine überblicksartige Zusammenstellung von 30 Fotokünstlern der jüngeren Generation. Genau dies macht den Mehrwert dieser Publikation aus, nämlich abseits der bekannten und vielfach rezipierten Namen anhand konkreter Werke Neues aus dem Bereich der zeitgenössischen Fotografie zu thematisieren. Zwei einleitende Artikel, die den Status-quo der Fotografie kurz skizzieren, ergänzen diesen aktuellen Überblick. Bei *China Art Book*²² ist der Untertitel „The 80 most renowned Chinese Artists“ Programm. In rund 660 Seiten werden 80 Künstler aller Sparten in jeweils achtseitigen Portraits vorgestellt, von Ai Wei Wei bis Zhu Ming. Unter diesen finden sich insgesamt 24 Künstler, die (unter anderem) mit dem Medium Fotografie arbeiten. Zwar ohne weiter gehende Texte bzw. Analysen bietet diese Publikation jedoch quantitativ - im Sinne eines lexikalischen Nachschlagewerks - einen guten Überblick über eine Vielzahl an Künstlern und deren wichtigste bzw. bekannteste Arbeiten.

*New China New Art*²³ ist eine der wenigen Publikationen, die Fotografie und Video in jeweils eigenen Kapiteln behandeln (neben Malerei, Skulptur & Installation bzw. Performance). Das Thema Fotografie wird hier vergleichsweise ausführlich berücksichtigt, die Zeit zwischen 1949 und 1976 jedoch (wie in beinahe allen Publikationen) lediglich in wenigen Sätzen abgehandelt. Ein kritischer Kommentar zum Status-quo der Kunst, ein grober Überblick zur jüngeren Geschichte Chinas sowie eine relativ allgemeine Bibliographie zur Kunst bilden weitere Elemente dieser Publikation. Das Buch *China. Portrait of a Country by 88 Chinese Photographers*²⁴ stellt insofern eine Ausnahme dar als es nicht die chinesische Fotografie (bzw. Kunst) und ihre Charakteristik im Fokus hat. Vielmehr ist es der Dokumentation der allgemeinen Geschichte Chinas in Form eines visuellen Portraits gewidmet. Das auf mehreren hundert Seiten ausgebreitete umfangreiche Fotomaterial stellt eine interessante Quelle zur Analyse einzelner Aspekte der einschlägigen Fotohistorie dar, wobei der Schwerpunkt auf dem Fotojournalismus bzw. Dokumentarfotografie liegt. Die Betrachtungen setzen mit Beginn der Mao-Ära, also mit 1949 ein und spannen den zeitlichen Bogen bis zu den olympischen Spielen im Jahr 2008. Hou Bo und Xu Xiaobing (siehe Kapitel 2) finden sich hier ebenso wie Bilder von Modellsoldaten und der Propaganda dienende Fotografien. In den folgenden Jahren und Jahrzehnten weichen diese den Darstellungen von Minderheiten oder Dokumentationen des chinesischen Alltags in der Stadt bzw. auf dem Land, um letztlich in (wenigen) Aufnahmen aus dem Jahr 2008 zu enden. Obwohl also wegen Anspruch und Ziel dieses Buches Kunstfotografie im engeren Sinn nicht thematisiert

²¹ Millichap 2006

²² Grosenick 2007

²³ Vine 2008

²⁴ Liu Heung Shing 2008

wird, finden sich in hier doch einige Arbeiten, die in anderen Publikationen aus rein künstlerischer Perspektive präsentiert werden. Beispielsweise Wang Jinsongs *Standard Family* (1996), abgebildet ohne Titel, dafür mit einer Erklärung zur Ein-Kind-Politik versehen. Oder die Performances von Zhang Dali, die (ebenfalls ohne Titel) zur Demonstration der Abriss- bzw. Bauwut Ende der 1990er Jahre verwendet werden.

*Nine Lives. The Birth of Avant-Garde Art in New China*²⁵ stellt mittlerweile beinahe einen der Klassiker bezüglich der Geschichte der zeitgenössischen Kunst in China dar. Anhand der Lebensläufe neun bedeutender Künstlerpersönlichkeiten wird die Entwicklung der Moderne in der chinesischen Kunst in zahlreichen Details dargestellt und anhand der persönlichen Geschichten begreifbar gemacht. „It [*Nine Lives*; Anm. der Autorin] was the first publication in English to attempt to map out a comprehensive art history from Mao's death to today.“²⁶ Aus einer nicht näher beschriebenen Ursache heraus beginnt die chronologische Zeitleiste im hinteren Teil des Buches mit dem Jahr 1942, um dann in einem groben Überblick die Entwicklungsschritte in Geschichte und Kunst bis 2007 darzustellen. Als Hintergrundmaterial zum Verständnis der Entwicklung von bzw. zur Auseinandersetzung mit moderner chinesischer Kunst stellt diese Publikation eine wertvolle Quelle dar. Im Zusammenhang mit den spezifischen Fragen dieser Diplomarbeit ist sie jedoch auch nicht mehr als eben Hintergrundfolie, vor der die spezifische chinesische Geschichte der Fotografie verortet werden kann - denn Fotografie ist *Nine Lives* weder als Thema bzw. Medium des modernen chinesischen Kunstschaflens noch in den persönlichen Geschichten bzw. noch in der Chronologie der modernen Kunst präsent. Lediglich Zhang Peili wird als ausgewiesenem Pionier der Videokunst in China ein Portrait gewidmet. Eine Tatsache die insofern nachvollziehbar ist, als für die künstlerische Avantgarde dieser Generation ja tatsächlich Fotografie als Ausdrucksmittel kaum präsent war. Am anderen Ende des qualitativen Spektrums kann dagegen *China's Re-Vision*²⁷ angesiedelt werden. Diese relativ oberflächliche Publikation versucht anhand von 15 Künstlerpersönlichkeiten ein Bild der aktuellen Kunst zu zeichnen. Diese Portraits haben jedoch ausschließlich Männer bzw. ausschließlich Maler im Fokus, wobei jeder Künstler mit lediglich 3-4 Abbildungen präsentiert wird.

Wie bereits erwähnt, ist insgesamt also quantitativ wenig stringente Primärliteratur zu diesem Thema vorhanden. Eine intensivere Befassung mit den jeweiligen Texten und Essays zeigte jedoch teilweise auch qualitative Defizite, denn nicht immer zeugen diese von tiefergehendem Verständnis für die jeweiligen Arbeiten bzw. den

²⁵ Smith^b 2008, updated edition

²⁶ Brouwer 2008, S.12

²⁷ Reifenscheid 2008

kulturellen Kontext. Die Betrachtungen bleiben oft einem aus westlicher Sicht hineininterpretierenden Standpunkt bzw. Kategorien und Kriterien der westlichen Kunstgeschichte verhaftet. Nicht berücksichtigt werden konnten in der vorliegenden Arbeit (aufgrund derzeit nicht ausreichender Chinesisch-Kenntnisse) eventuell vorhandene Publikationen, Kommentare o.ä. Beiträge in chinesischer Sprache. Unklar muss daher in diesem Zusammenhang bleiben, ob bzw. was an derartigen Quellen konkret verfügbar wäre. Eine diesbezügliche Einschätzung ist kaum möglich, jedoch wird auch in Interviews mit chinesischen Künstlern und Experten im Bereich Fotografie auf die schwache Publikationslage hingewiesen. Diese bietet jedoch andererseits die Gelegenheit, mit eigenen Themen, Interviews, Analysen etc. einen wesentlichen Beitrag liefern zu können. Der vorliegenden Diplomarbeit kommt daher in diesem Zusammenhang ein besonderer Stellenwert zu. Diese Arbeit ist eine der wenigen (in deutscher Sprache scheint keine einzige diesbezügliche Publikation vorzuliegen), die ein umfangreiches historisches Gesamtbild der Fotografie in China, also von Mitte des 19. bis ins beginnende 21. Jahrhundert, aufzeichnen.

Methodik

Zur Bearbeitung Themenstellung, zeitgenössische chinesische Fotografie im urbanen Kontext, wurden folgende unterschiedliche Herangehensweisen eingesetzt: Aufbauend auf der Vorlesung „Moderne chinesische Malerei des 20. Jahrhunderts“ sowie der Auslandsexkursion nach China im April 2008 erfolgte im Rahmen des Seminars „Kunst der Avantgarde Ostasiens“ eine erste spezifische Auseinandersetzung mit chinesischer Fotografie innerhalb des modernen Kunstgeschehens. Die in diesem Zusammenhang erforderliche intensive Literaturrecherche bildete die Basis für einen ersten Überblick über aktuelle Arbeiten, die Publikationslage, relevante Künstler sowie damit verbundene Fragestellungen. Da, wie bereits erwähnt, relevantes Material nur spärlich verfügbar ist, stellten beispielsweise Essays in Ausstellungskatalogen eine erste wesentliche Informationsquelle dar (mit den oben beschriebenen Einschränkungen). Die im Zuge von Internet-Recherchen bei einschlägigen Institutionen und Organisationen (wie beispielsweise Galerien, Künstler-Websites, Internetplattformen etc.) gefundene Sekundärliteratur in Form von Kommentaren, Statements oder Diskussionspapieren wurde in die Analysen und Ausarbeitungen mit einbezogen.

Neben diesen Recherchen und Analysen war die fundierte Entwicklung eigener Expertise vor Ort ein wesentliches Element. Dies erfolgte über mehrere Studienaufenthalte in China, wo zahlreiche Messe- und Ausstellungsbesuche, Diskussionen mit Experten und den Kunstschaaffenden selbst ein tiefgehendes Verständnis ermöglichten und zahlreiche Gelegenheiten für intensive Reflexionen zur Historie sowie zum Status-quo der Fotografie im chinesischen Kunstschaaffen boten.

Exemplarisch sei hier die Teilnahme der Autorin an der Pekinger Kunstmesse *ArtBeijing* erwähnt, die im September 2008 für das Fotomagazin *eikon* erfolgte. Im Rahmen der *ArtBeijing* fand die erste Kunstmesse im asiatischen Raum statt, die sich ausschließlich der zeitgenössischen Fotografie widmete: die *Photo Beijing Contemporary Photography Art Fair*. Dies ermöglichte in kurzer Zeit einen sowohl quantitativ als auch qualitativ relevanten Überblick über die aktuellsten fotografischen Positionen in China. Darüber hinaus konnten vor Ort Interviews mit Galeristen, Künstlern, den Messeorganisatoren sowie Experten aus dem Bereich der Fotografie durchgeführt werden. Die persönlichen Erfahrungen und Analysen aus diesen Diskussionen wurden seitens der Autorin mittlerweile in zwei Publikationen veröffentlicht (siehe Quellenverzeichnis). Weitere Studienreise erfolgten 2009 und 2010, die unter anderem in weiteren Publikationen resultieren, siehe dazu auch Quellenverzeichnis.

1 FOTOGRAFIE. STADT. CHINA. THEMATISCHER KONTEXT

Der Fokus dieser Diplomarbeit liegt auf der zeitgenössischen chinesischen Fotografie mit Schwerpunkt Urbanität. Was verbindet die Fotografie speziell mit dem Thema Stadt?

Schon die frühesten Fotografien in der europäischen Geschichte des Mediums widmeten sich unter anderem dem Blick aus dem Fenster auf die Straße bzw. auf städtische Boulevards. Natürlich machten die damals erforderlichen langen Belichtungszeiten eine fixierte Kameraposition notwendig, was beispielsweise durch das Aufstellen auf einem Fenstersims einfach erreicht werden konnte. Letztlich jedoch ist die Fotografie ein genuin urbanes Medium, dessen allmählich eigene Bildsprache, dessen Motive und Ästhetik eng mit dem Stadtleben verknüpft sind. „In vielerlei Hinsicht ist es die Abbildung der städtischen Landschaft, die mit der Fotografie gleichgesetzt wird“, formuliert Susan Bright diese spezielle Beziehung zwischen Fotografie und Stadt.²⁸

Die Fotografie entstand in einer Zeit, in der die Städte massiv wuchsen, in der die Industrialisierung umfassende technische, ökonomische und nicht zuletzt soziale Veränderungen mit sich brachte. Dies führte unter anderem zur Herausbildung eines selbstbewussten Bürgertums, einer ständig wachsenden Mittelschicht, brachte städtische Menschenmassen, Mobilität und zunehmend Geschwindigkeit hervor. Die Fotografie ist also ein Medium der Moderne - und das nicht so sehr wegen der Jahreszahl ihrer Veröffentlichung²⁹, sondern eben insbesondere wegen ihrer Motive bzw. Ästhetik vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Umbrüche.

Dadurch veränderte die Fotografie die Bildsprache in den künstlerischen Medien allgemein. Alltagsszenen und Straßenleben bzw. momenthafte Ausschnitte daraus wurden ebenso darstellungswürdig, wie Maschinen, technische Neuerungen, Brückenbau oder Ansichten aus den Weltausstellungen. Nach Ulrich Pohlmann entwarf „[...] die Fotografie eine neue Ikonographie des Alltäglichen sowie des modernen Lebens [...]“.³⁰ „Die Gleichzeitigkeit des Geschehens bot eine vollkommen neuartige visuelle Erfahrung. Das urbane Leben schien in den Aufnahmen, einem Filmstill ähnlich, zeitlich abrupt erstarrt.“³¹ Im Zusammenhang mit der Großstadt konstatiert Pohlmann darüber hinaus, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Fotografie mehr als der Malerei „die Aufgabe zuwuchs, den ständigen Wandel der Großstädte zu dokumentieren.“³² David Campany formuliert

²⁸ Bright 2008, S.16

²⁹ Die Technik der Fotografie wurde im August 1939 vor der Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Schönen Künste in Paris präsentiert.

³⁰ Pohlmann 2004, S.13

³¹ ebd., S.211

³² ebd., S.210

ähnlich dazu: „Stadt, Modernität und Fotografie sind eng miteinander verbunden. Die moderne Stadt erfuhr sich selbst durch ihr eigenes Bild [...]“.³³

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war von einem enormen Wachstum der europäischen Großstädte gekennzeichnet, mit gleichzeitig umfangreichen Abriss-, Sanierungs- und Neubauprojekten. In Glasgow beispielsweise wurden photographische Dokumentationen beauftragt, um das architektonische Erbe festzuhalten, das im Rahmen des *City Improvement Act* abgerissen bzw. saniert werden sollte. Die umfangreichsten Veränderungen fanden vermutlich in Paris unter dem Präfekten Baron Georges-Eugène Haussmann statt. Zwischen Mitte der 1850er Jahre und ca. 1870 sollte Paris zu einer modernen Metropole umgestaltet werden, ganze Stadtviertel wurden abgerissen, Industrie- und Stahlbauten errichtet und die großen, heute so geschätzten Boulevards angelegt, die als Sichtachsen die Stadt durchzogen bzw. zerschnitten - was nicht zuletzt militärische Hintergründe hatte. Interessanterweise ist nichts davon in den berühmten, stillen Stadt-Bildern Jean Eugène Auguste Atgets zu sehen, die ab 1898 zu Tausenden entstanden sind. Im Gegenteil, sie wirken wie eine Antithese zu den damaligen städtischen Entwicklungen.

Zu den bekannten europäischen Arbeiten zum Thema Fotografie und Stadt zählt auch das 1932 erschienene Foto-Buch *Paris de Nuit* von Brassai, dessen Bilder auf den Streifzügen durch das nächtliche Paris aufgenommen wurden. Straßenszenen gehören zu den typischen Motiven dieser Fotografie. Die *Street Photography* im engeren Sinn bezeichnet eine Strömung in der US-amerikanischen Fotografie, die nach dem zweiten Weltkrieg ihre Anfänge hatte und unter anderem mit Arbeiten von Lee Friedländer, Robert Frank oder William Klein bis in die 1970er Jahre von Relevanz war. David Campany bezeichnet die *Street Photography* sogar als das wahrscheinlich für das Medium Fotografie einzige spezifische Genre.³⁴

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzten wieder massive Umgestaltungen im urbanen Umfeld bzw. in urbanen Strukturen ein - und damit auch in der künstlerischen Fotografie im Umgang mit Stadt. Denn die Funktionen, Abläufe oder (teilweise virtuellen) Räume des modernen Arbeitslebens bzw. der Freizeitgestaltung lassen sich nicht mehr herkömmlich darstellen oder erfassen. Das klassische Stadtmodell wandelt(e) sich ebenso wie die zur Abbildung dieser Entwicklungen notwendige Ästhetik. „Westliche Städte begannen mit einer groß angelegten Transformation ihrer Erscheinung, Funktion und Bevölkerungsstruktur. Dieser neue Urbanismus war für die Kamera nicht leicht lesbar. Das Äußere der Gebäude und Menschen konnte ihre Funktionen ebenso maskieren wie hervor heben. Ein Großteil

³³ Campany 2005, S.110

³⁴ ebd., S.27

der städtischen Arbeitsprozesse war elektronisch geworden und daher unsichtbar. Viele aktuelle Arbeiten (*i.e. 1970er bis Anfang 21. Jahrhundert; Anm. der Autorin*) kennzeichnen die zeitgenössische Stadt als Palimpsest: Mögen die Oberflächen auch fotografisch spektakulär sein, darunter liegen die Beziehungen von gesellschaftlicher und politischer Komplexität.³⁵ Susan Bright bezeichnet in diesem Kontext moderne Straßenbilder als Kombination von Portraits, Landschaft und architektonischen Darstellungen. „Die Bestandsaufnahme von modernen städtischen Veränderungen [...] hallt noch bis heute bei den modernen Künstlern nach, die sich der Straße widmen und sie als Kulisse gebrauchen, um unterschiedliche vielfältige Themen zu untersuchen.“³⁶

Und das Thema der modernen städtischen Veränderungen führt nun direkt nach China. Es ist mittlerweile ein Gemeinplatz festzustellen, dass China aktuell das Land der schnellen und weitreichenden Veränderungen ist. In keinem (politischen, journalistischen, kulturellen, wirtschaftlichen) Text bleibt dies unerwähnt, ja wird durchwegs als Eröffnungsstatement für die unterschiedlichsten Themen sowie in den unterschiedlichsten Medien benutzt. Ausstellungskataloge und ähnliche Essays bilden in diesem Zusammenhang keine Ausnahme, auch sie rekurren auf diese viel benutzten gängigen Metaphern. Teilweise scheint der Rückgriff darauf einfach bequem zu sein. So muss der Blick auf das hinter diesen Feststellungen Liegende, auf die spezifische Historie und Kultur bzw. die aktuelle gesellschaftliche Verfasstheit nicht mehr so differenziert erfolgen. Und gar nicht so selten ist diese Feststellung mit einer manchmal nur unterschwellig vorhandenen Bewertung verknüpft, indem konstatiert wird, dass die Umwälzungen nirgendwo so radikal, so rücksichtslos erfolgen wie in China. Natürlich lässt sich die Tatsache der schnellen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Transformation in China, einer Gleichzeitigkeit von vielen Ungleichzeitigkeiten, nicht leugnen - doch das war in regelmäßigen Abständen auch an vielen anderen Orten der Fall. Weitaus interessanter, aber auch komplexer ist es daher, diese Veränderungen zu erfassen und vor dem Hintergrund der jeweiligen Geschichte und Kultur Ansätze zu einem Verstehen zu entwickeln. Zum Topos der Veränderung ist im kulturellen chinesischen Kontext insbesondere das I Ging, das Buch der Wandlungen³⁷, zu zitieren. Es beschreibt als ein Grundprinzip die Notwendigkeit sowie das Akzeptieren von Veränderung. Die Welt mit all ihren Erscheinungsformen entsteht danach aus der

³⁵ Campany 2005, S.113

³⁶ Bright 2008, S.192

³⁷ Das I Ging, auch „Wandlungen von Zhou“ genannt, ist der älteste der klassischen chinesischen Texte und enthält Kosmologie und Philosophie des alten China. Die Inhalte und Traditionen des I Ging scheinen also aus der Zeit der Zhou-Dynastie zu stammen (ca. 1045-770 v. Chr.), verschriftlicht wurden diese vermutlich im 7. oder 6. Jahrhundert v. Chr. Es beschreibt die Erscheinungen in der Welt bzw. die Darstellungen von Ideen in 64 Bildern (Hexagrammen), die Grundkonstellationen von Yin und Yang sind. Es wird als Weisheits- oder Orakelbuch verstanden.

permanenten Wandlung der beiden polaren (nicht dualistisch iSv gegeneinander positioniert, sondern im Sinne von einander ergänzend) Urkräfte Yang und Yin. Diese Veränderungen bieten Chance und Risiko, sie sind kein Schicksal, sondern beeinflussbar.³⁸ In diesem Fließen ist „Zeit“ einfach der Wandel der objektiven oder gesellschaftlichen Konstellation der Kräfte, sie ist also nichts passiv vergehendes, sondern ein aktiver Faktor, der Ereignisse zeitigt. Dabei ist auch wichtig das tun, was der jeweiligen Zeitqualität am besten entspricht, beispielsweise mit der Zeit gehen, auf den richtigen Zeitpunkt warten etc. Die Veränderung in / der Stadt an sich ist also nicht unbedingt ein prinzipielles Problem, sondern eher die Geschwindigkeit, mit der Bisheriges vergeht und die eine Kluft in der Kontinuität entstehen lässt.

Diese schnelle Abfolge von Entwicklungsschritten, die damit teilweise einhergehenden Brüche und/oder Spannungen resultierten unter anderem darin, dass sich die zeitgenössische chinesische Kunst in den letzten Jahren als Feld einer neuen, äußerst spannenden künstlerischen Vielfalt gezeigt hat. Abgesehen von Anfängen einer Moderne in der Kunst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, erlebt die chinesische Gegenwartskunst erst seit der schrittweisen Öffnung des Landes ab dem Jahr 1979 eine deutliche Entwicklung. Seit Mitte/Ende der 1990er Jahre ist die zeitgenössische chinesische Kunst in Europa verstärkt rezipiert worden, mit der Shanghai-Biennale im Jahr 2000 fand sie auch in China selbst erstmals weitere Beachtung.

Die Avantgarde-Künstler der späten 1970er sowie der 1980er Jahre arbeiteten fast ausschließlich in den traditionellen Medien Malerei und Skulptur. Erst Ende der achtziger Jahre wurden diese Gattungen schrittweise verlassen, Fotografie (und mehr oder weniger zeitgleich Video) fanden mit Anfang der 1990er Jahre Eingang in künstlerische Arbeiten. Wie in der westeuropäischen Kunst, kommt der Fotografie auch in China insgesamt ein quantitativ deutlich geringerer Stellenwert innerhalb des künstlerischen Schaffens zu. Dies kann beispielhaft anhand der Kataloge 2007 - 2009 der jährlich in Beijing stattfindenden *China International Gallery Exhibition* gezeigt werden, wie bereits im voran gegangenen Kapitel zur Quellenlage dargelegt. Unter den 70 - 80 teilnehmenden Galerien findet sich lediglich ca. ein Dutzend, das unter anderem fotografische Arbeiten im Ausstellungsprogramm hat, im Rahmen des Spezialprogramms *Mapping Asia* für noch unbekannte Künstler war 2007 keine einzige Fotoarbeit zu sehen, 2008 bzw. 2009 jeweils eine Foto- bzw. Videoarbeit.

³⁸ Es gibt drei Arten des Wandels: Nichtwandeln, Umwandeln, Verwandeln. Ersteres ist als Referenzpunkt essentiell, als Hintergrund, vor dem Wandel überhaupt stattfinden kann. Umwandeln ist der Kreislauf von Erscheinungen, die einander jeweils ablösen bis der ursprüngliche Anfang wieder erreicht ist (z.B. Tagesverlauf, Jahreszeiten, also Wechsel in der organischen Welt). Verwandeln bedeutet den durch Kausalität hervorgerufenen Wechsel der Erscheinungen.

In China scheint eine Vielzahl an unterschiedlichen Begriffen im Zusammenhang mit der Fotografie zu bestehen, wie beispielsweise: Literatenfotografie, Salonfotografie, Dokumentarfotografie, Reportagefotografie, Propagandafotografie, Neue oder Konzeptfotografie etc. Diese Benennungen sind offenbar selten präzise definiert bzw. voneinander abgegrenzt, oftmals werden sie überlappend verwendet. Festgestellt werden kann, dass insbesondere die Dokumentarfotografie eine intensive Diskussion in China erfahren hat.³⁹ Weiters existiert eine relativ klare Trennung zwischen künstlerischer Fotografie und verschiedenen Formen journalistischer und/oder dokumentarischer Fotografie. Eine Klärung bzw. Konkretisierung ließe sich hier vermutlich im Rahmen eines weiterführenden Projekts anhand des Studiums chinesischsprachiger Texte bzw. in Diskussionen mit chinesischen Experten und Künstlern vornehmen.

Vor diesem thematischen Hintergrund wird in der vorliegenden Arbeit dem Zusammenhang zwischen Fotografie und Stadt bzw. Urbanität in China nachgegangen. Dazu wird in Kapitel 2 eine kurze Geschichte der Fotografie in China skizziert, die die spezifisch chinesische Entwicklung dieses Mediums im 20. Jahrhundert nachzeichnet. Letztlich fand die Fotografie erst im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts Eingang ins zeitgenössische Kunstschaffen, bis dahin war sie vor allem im dokumentarischen Bereich oder als Instrument der Politik präsent. Kapitel 3 betrachtet daran anschließend das Phänomen Stadt in China. Nachdem in der chinesischen Geschichte keine nomadisierenden Stämme vorherrschend waren, sondern die Sesshaftigkeit von Anfang der bekannten Historie ein wesentliches Element war, gibt es in China seit Jahrtausenden Städte bzw. städtische Ansiedlungen. Näher betrachtet werden in diesem Kapitel Aspekte der urbanen Kultur, der Gestaltung von Stadt bzw. der damit einhergehenden modernen visuellen urbanen Codes. Letztlich konvergieren diese beiden Themen - i.e. Fotografie bzw. Stadt in China - in Kapitel 4. Anhand der Arbeiten einiger exemplarisch ausgewählter chinesischer Künstler wird dargestellt, wie sich die Themen Stadt, Urbanität, die Änderungen im städtischen Gefüge und die damit verbundenen nicht nur gesellschaftlichen Transformationen in der zeitgenössischen chinesischen Fotografie widerspiegeln. Analysiert wird dabei unter anderem die Rolle der Fotografie im Umgang mit Modernität, wachsender Urbanität, Geschwindigkeit bzw. welcher Zusammenhang zwischen Urbanisierung mit ihren Folgewirkungen und den künstlerischen Strategien im Medium Fotografie besteht. Dabei erfolgt kein rekurren auf vergleichbare westliche Arbeiten, die Betrachtungen erfolgen ausschließlich (wie bereits erwähnt) vor dem spezifischen Hintergrund der in Kapitel 2 bzw. 3 skizzierten chinesischen Geschichte und Kultur.

³⁹ Vergleiche dazu insbesondere Museum Moderner Kunst Frankfurt et al., oJ

Um dieses Thema im Rahmen einer Diplomarbeit stringent darstellen zu können, liegt der Fokus konsequent auf eigenständigen fotografischen Arbeiten. Videokunst, Filmstills sowie fotografische Arbeiten als Dokumentationen von Performances oder Installationen oder ähnliches werden hier nicht behandelt.

2 FOTOGRAFIE. CHINA. EINE KURZE GESCHICHTE

In diesem Kapitel wird der Versuch einer Rekonstruktion der Geschichte der Fotografie in China mit dem Schwerpunkt bildende Kunst unternommen, um die spezifisch chinesische Entwicklung dieses Mediums im 20. Jahrhundert nachzeichnen zu können. Und diese Geschichte soll nicht anhand eines (oft geführten) Vergleichs mit westlichen Entwicklungen erzählt werden, sondern aus der chinesischen Kultur und Historie heraus. Diese historische Skizze dient zusammen mit den Ausführungen zur chinesischen Stadt in Kapitel 3 als Hintergrundfolie, vor der die in Kapitel 4 beschriebenen fotokünstlerischen Arbeiten und Positionen einzuordnen sind.

Die in Katalogen, Essays und anderen Quellen vorhandenen Informationsfragmente wurden einem Puzzle gleich zusammen getragen, verglichen, analysiert und in eine chronologische Ordnung gebracht. Für die vorliegende Arbeit konnten keine chinesischsprachigen Publikationen ausgewertet werden. Bei der Analysen hat sich gezeigt, dass Informationen manchmal lediglich Behauptungen sind, dass oftmals keine Referenzen angegeben werden oder Details aus unterschiedlichen Quellen einander widersprechen können. Soweit dies im Rahmen dieser Diplomarbeit möglich war, wurden bei größeren Lücken eigene ergänzende Recherchen unternommen. Allgemein kann festgestellt werden, dass die Fotografie in der chinesischen Kunst eine äußerst kurze Geschichte hat. Sie ist zwar seit Mitte des 19. Jahrhunderts in China präsent, jedoch meist in einer marginalen, rein dokumentarischen, oftmals auch politisch instrumentalisierten Funktion. Erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts fand sie Eingang ins zeitgenössische Kunstschaffen in China.

Mitte 19. Jahrhundert / Anfang 20. Jahrhundert

Die Anfänge der Fotografie in China scheinen schwer sichtbar zu machen. Kaum eine der analysierten Publikationen beschäftigt sich mit diesem Zeitraum, nur in vereinzelt Essays werden vereinzelt Informationen Kommentare dazu gegeben. Leider geschieht dies nicht immer mit Angabe von Referenzen. In diesem Zusammenhang ist deshalb insbesondere auf den Essay von Xu Xiaoyu hinzuweisen, der zwei chinesischsprachige Publikationen erwähnt, die der Frühzeit der Fotografie in China gewidmet sind: Hu Zhichuan, Ma Yunzeng (Hg.): *Geschichte der chinesischen Fotografie 1840-1937* aus dem Jahr 1987 bzw. *Die Anfänge der Fotografie in China. Eine Auswahl 1840-1919* (ohne Autor) von 1988, beide im Chinesischen Fotografieverlag erschienen.⁴⁰ Deren Auswertung könnte vermutlich diesen historischen Abschnitt der Fotografie ergänzende Informationen liefern, für die

⁴⁰ Xu Xiaoyu 1997, S.31

vorliegende Diplomarbeit wurde der Text Xu Xiaoyus analysiert und entsprechende Details integriert.

Die Fotografie und ihre Technik gelangten ca. Anfang der 1850er⁴¹ Jahre über Reisende, Forscher und Missionare nach China, „[...] wahrscheinlich wurde sie von ausländischen Missionaren oder Händlern mitgebracht, die aufgrund der "Politik der offenen Tür", die dem Vertrag von Nanking aus dem Jahre 1842 folgte, in wachsender Zahl ins Land kamen.“⁴² Xu Xiaoyu setzt diesen Zeitpunkt etwas früher an, für ihn war es die Zeit des ersten Opium-Kriegs (1840-1842), zu der die Fotografie im Gefolge westlicher Wissenschaft bzw. Technik in China bekannt wurde.⁴³ Kurz danach traten Chinesen bereits selbst als Fotografen in Erscheinung (Abbildung 1). In Publikationen über die europäische Fotografie-Geschichte wird diese Entwicklung von der anderen Seite her beschrieben, etwa in Berichten über Reisende oder Forscher, die Mitte des 19. Jahrhunderts oft jahrelang (nicht nur) in China unterwegs waren.

In Folge entwickelte sich naturgemäß eine spezifische chinesische Geschichte im Umgang mit diesem Medium. Und das nicht nur chronologisch: beispielsweise gab es in China keinerlei Diskurs über das Verhältnis Malerei und Fotografie bzw. über mögliche Nachteile der Malerei aufgrund der Fotografie. Dies liegt insbesondere an der gänzlich anderen Auffassung bezüglich Gestaltung und Bedeutung beispielsweise chinesischer Landschaftsdarstellungen verglichen mit westlichen Darstellungen. Während die westliche Maler bis hin zu den französischen Impressionisten eine möglichst genaue und detailreiche Nachbildung der Natur erzielen wollten (Topos der Malerei als Fenster zur Welt), kennt die traditionelle chinesische Landschaftsmalerei einen gänzlich anderen Zugang. Natur wurde nicht objekthaft begriffen, sie sollte nicht in ihrer Materialität ab- und damit nachgebildet werden, sondern ihrem inneren Wesen nach dargestellt werden, „express the spirit of it“⁴⁴. Dies war einer der Gründe, warum Fotografie bzw. die fotografische Abbildung nicht als ernst zu nehmende Alternative zur Malerei angesehen wurden.⁴⁵

Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Fotografie eine beliebte Freizeitbeschäftigung der höheren sozialen Schichten und blieb schließlich bis ins zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts Privileg der kaiserlichen Familie, der Regierungsbeamten und

⁴¹ Liu Heung Shing 2008, S.16; Lin Ci 2006, S.9; Hsu 1991 (dieser Text enthält zahlreiche Details zur Frühzeit der chinesischen Fotografie, jedoch leider keinerlei Quellenangaben)

⁴² Hsu 1991

⁴³ Xu Xiaoyu 1997, S.24

⁴⁴ Lin Ci 2006, S.9

⁴⁵ Weitere Ursachen sind darin zu verorten, dass Fotografie als eigenständiges künstlerisches Medium, mit Ausnahme der 1930er Jahre, bis in die 1990er Jahre hinein kaum präsent war. Darüber hinaus war sie insbesondere in der Mao-Ära fast ausschließlich politisch instrumentalisiert.

anderer wohlhabender Familien.⁴⁶ Nach Xu Xiaoyu verbreitete sich die Fotografie hingegen über drei unterschiedliche Pfade deutlich breiter in China: neben dem erwähnten auch über Gelehrte und Literati bzw. über chinesische Fotoateliers.⁴⁷ Letztere wurden verstärkt möglich, da seit den 1860ern die Fotografie als eigenes Gewerbe geführt worden war. Hsu erwähnt ergänzend dazu professionelle Fotografen und Wanderfotografen, die bereits in der Frühzeit der Fotografie in China tätig waren. Insbesondere der Kaiser-Witwe Cixi wird ein großes Interesse an Fotografie nachgesagt.⁴⁸ Waren in der Frühzeit vor allem Portraitfotografien beliebt, so erlangte gegen Ende der Qing-Dynastie⁴⁹ die Fotomontage Popularität. „Long Chin-san erinnert sich, daß damals die "Bitte an sich selbst" zu einem der beliebtesten Photomotive wurde. Dabei saß eine sitzende Person ihrem eigenen Ebenbild gegenüber, das vor ihr am Boden kniete. Hier war eine moralische Lektion angedeutet: "Bitte dich selbst um Hilfe, ehe du andere darum angeht" - ein traditionelles chinesisches Sprichwort.“⁵⁰ Künstlerische bzw. individuelle Fotografie scheint also kaum existent gewesen zu sein, andere Formen hingegen sehr wohl. Abbildung 2 aus dem Jahr 1901 beispielsweise zeigt Prinz Chun bei seiner Rückkehr von einer Auslandsreise. Unbekannt ist in diesem Zusammenhang der Fotograf bzw. auch, ob ein konkreter Auftrag für derartige Dokumentationen der Aktivitäten der kaiserlichen Familie bestanden hat oder ob es sich dabei um ein frühes Beispiel einer Art fotografischen Journalismus handelt.

In zahlreichen Texten zur allgemeinen Geschichte der Kunst in China wird angemerkt, dass chinesische Studenten bzw. Künstler ab Ende des 19. Jahrhunderts zu Studienzwecken ins Ausland gingen, nach Japan bzw. innerhalb Europas insbesondere nach Frankreich, Deutschland, Italien oder Großbritannien. Bei ihrer Rückkehr brachten sie über Bücher, Zeichnungen, Journale oder Fotografien Eindrücke westlicher Kunst nach China. Weder in diesen Berichten noch in den ersten Ausstellungen westlicher Kunst in China scheint die Fotografie jedoch als eigenes künstlerisches Medium vorhanden gewesen zu sein. Sie scheint insbesondere in ihrer dokumentarischen Funktion präsent gewesen zu sein. Ergänzend wird angemerkt, dass beispielsweise TV-Dokumentationen über die Geschichte Chinas immer auch historisches Fotomaterial zeigen. Die dahinter stehenden Quellen sind oft unklar, könnten aber wahrscheinlich im Rahmen einer weiterführenden Arbeit recherchiert werden.

Wie bereits erwähnt, ist die Qualität der in den unterschiedlichen Publikationen vorhandenen Informationen teilweise schwer zu beurteilen, da oft unklar bleibt, auf

⁴⁶ Shi Baoxiu oJ, S.33

⁴⁷ Xu Xiaoyu 1997, S.25

⁴⁸ Lin Ci 2006, S.9; Hsu 1991

⁴⁹ 1644-1911

⁵⁰ Hsu 1991

welchen Quellen sie ihrerseits beruhen. Für die Geschichte der Fotografie speziell im 19. bzw. zu Beginn des 20. Jahrhunderts bestehen vermutlich noch etliche offene Fragestellungen, die ohne Analyse chinesischsprachiger Quellen schwer zu präzisieren sind. Gespräche der Autorin im Rahmen ihrer Studienaufenthalte in China mit Künstlern und Fotografie-Experten zeigen allerdings, dass auch in China selbst wenig Darstellungen bzw. Analysen der Geschichte der Fotografie vorhanden sind.

1920er – 1940er Jahre

Mit der 4. Mai-Bewegung von 1919 begann in China unter anderem die Suche nach neuen künstlerischen und kulturellen Ausdrucksformen. In der Orientierung Richtung Westen wurde die einzige Möglichkeit gesehen, die auch wissenschaftlich und gesellschaftlich notwendige Modernisierung in Angriff nehmen zu können. Es handelte sich dabei um eine umfassende kulturelle Bewegung, die sich gegen Imperialismus bzw. Feudalismus richtete und in deren Mittelpunkt die Literatur stand. Lin Fengmian⁵¹ betonte 1927 in seinem „Brief an die Kunstwelt Chinas“ einerseits die große Bedeutung, die die 4. Mai-Bewegung für die gesamte wissenschaftliche und kulturelle Erneuerung hatte. Andererseits wirft er ihr vor, die Kunst im engeren Sinn vernachlässigt zu haben: „Die Bedeutung [...] und ihr Einfluss sind bis auf den heutigen Tag spürbar. Jeder Fortschritt, den China in Wissenschaft und Literatur seither gemacht hat, ist unbestreitbar der 4. Mai-Bewegung zu verdanken. [...] hat die 4. Mai-Bewegung die Kunst, die in der Kulturgeschichte des Westens einen so hohen Stellenwert einnahm, am Ende übergangen. Wenn die Menschen Chinas jetzt in irgendeiner Form so niedergeschlagen sind, so ist dies unbestreitbar dem Versäumnis der 4. Mai-Bewegung zuzuschreiben, die Kunst einzubeziehen.“⁵² Insgesamt jedoch wird die Bedeutung dieser Bewegung auch für die Entwicklung einer modernen Kunst in China durchwegs als sehr hoch eingeschätzt.

Auch weitere Quellen sprechen für diese Zeit von einer Blüte der modernen chinesischen Kunst. „Sie fand sowohl parallel als auch unabhängig zu derjenigen der Literatur statt. Da die bildenden Künstler teils in direktem Kontakt mit den Schriftstellern der 4. Mai-Bewegung standen, gehörten beide demselben kulturellen Phänomen an.“⁵³ Im Zusammenhang mit der bildenden Kunst wurde dabei auf eine Erneuerung der Malerei hingearbeitet, es ging nicht um die Integration neuer Medien ins Kunstschaffen. Insgesamt scheinen diese Jahrzehnte eine künstlerisch lebendige Zeit gewesen zu sein. Aus Japan bzw. aus europäischen Ländern zurück kehrende Künstler machten in China Realismus, Impressionismus bzw. Expressionismus

⁵¹ 1900-1991, Maler, Aufenthalte in Frankreich und Deutschland, Mit-Gründer der Kunstakademie in Hangzhou.

⁵² Brief abgedruckt in: Danzker 2004, S.379-381; hier: S.381

⁵³ Shen Kuiyi 2004, S.264

bekannt⁵⁴, brachten aber vermutlich wenig Informationen über Fotografie als künstlerischem Medium mit. 1931 wurde in Shanghai die *Storm-Society* gegründet, deren wesentlichstes Ziel Innovation war, also Schaffung von Neuem im Sinn der Moderne, Neues in die Malerei bringen. Auch hier ging es nicht um die Integration eines neuen Mediums an sich in die Kunst. Es handelte sich dabei um eine der frühesten Künstlergruppen, die neue Ideen aus dem Ausland aufgriff.⁵⁵ Für die Präsentation Chinas im Ausland waren in den 1920er und 1930er Jahren Ausstellungen chinesischer Kunst, insbesondere in europäischen Ländern, ein wichtiges Instrument der auswärtigen Kulturpolitik.⁵⁶ Ebenso erlebte das chinesische Kino in dieser Zeit bereits einen Höhepunkt an Popularität.⁵⁷ Die erste private Filmvorführung in China wird auf das Jahr 1896 datiert. 1905 fanden die ersten Aufnahmen statt, 1908 entstand bereits das erste chinesische Kino, 1912 das erste chinesische Unternehmen für Filmproduktionen und in den 1920ern existierten schon zahlreiche Filmschulen.⁵⁸

Wie stand es hingegen um die Fotografie in dieser Zeit? Dies lässt sich anhand der vorhandenen (nicht chinesischsprachigen Quellen) ansatzweise skizzieren. Fotografie scheint in dieser Zeit weniger als eigenständiges künstlerisches Genre existiert zu haben als vielmehr im Kontext unterschiedlicher kultureller Bereiche. Nach Beatrice Hsu war die Fotografie, der hohen Kosten der Ausrüstung wegen, vor 1920 fast ausschließlich professionellen Fotografen vorbehalten. Als in den 1920er und 1930er Jahren immer mehr Kameras importiert wurden, gelangte auch die Amateurfotografie zu wachsender Popularität und es entstanden die ersten fotografischen Gesellschaften. Und nicht nur das: „Mit dem breiteren Interesse an der Photographie ging ihre Weiterentwicklung zu einer echten Kunstform einher.“⁵⁹ Nach Hsu fand bereits 1918 die erste Fotoausstellung (ohne Details darüber, um welche Art der Fotografie es sich handelte) in China statt, am Universitätscampus und organisiert von Dozenten und Studenten der Universität Peking.⁶⁰ Diese Gruppe gründete in weiterer Folge im Jahr 1923 die erste Gesellschaft für künstlerische Fotografie und veranstaltete 1924 in einem Pekinger Teehaus die erste öffentliche Fotoausstellung. Bis 1928 wurden insgesamt vier sehr erfolgreiche Ausstellungen organisiert sowie zwei fotografische Jahrbücher heraus gegeben. Ende der 1920er Jahre verlagerten sich die Aktivitäten der Mitglieder Richtung Shanghai, in den

⁵⁴ Li Xianting 1994, S.40

⁵⁵ Lang Shaojun 1994, S.47

⁵⁶ Danzker 2004, S.27, S.38

⁵⁷ Noth et al. 1994, S.60

⁵⁸ Zheng Dongtian 2004, S.300f

⁵⁹ Hsu 1991

⁶⁰ Hsu 1991; auf die Probleme in Zusammenhang mit diesem Artikel wurde bereits hingewiesen: einerseits stellt er eine der wenigen (deutschen oder englischen) Quellen dar, die zahlreiche Details aus diesem historischen Zeitraum erwähnen, andererseits werden in diesem Artikel keinerlei Quellenangaben gemacht.

vorhandenen Quellen verliert sich die weitere Spur. Für Xu Xiaoyu befand sich die chinesische Fotografie bis in die 1930er Jahre hinein „sowohl hinsichtlich der Aufnahmen als auch des Materials durchaus auf der Höhe der internationalen Entwicklungen.“⁶¹ In den 1920er bzw. 1930er Jahren entstanden zudem auch die ersten Illustrierten, die Fotografie zum Hauptthema hatten. Er konstatiert zudem für diese Zeit: „Zu jener Zeit waren die künstlerische und die journalistische Fotografie zwei gleichwertig nebeneinander existierende Richtungen, wobei die künstlerische Fotografie in China damals florierte wie nie zuvor und sich zu einer eigenständigen Kunstform entwickelte.“⁶² Im April 1929 ermöglichte das nationale Erziehungsministerium in Shanghai die erste offizielle Nationale Kunstaussstellung in Shanghai, die gegliedert in sieben künstlerische Bereiche (z.B. Kalligrafie, westliche Malerei, Architektur) auch die Fotografie beinhaltete.⁶³ Unklar bleibt in diesem Zusammenhang, welche Art Fotografie gezeigt wurde, also westliche oder chinesische, als Kunstform oder als Medium der Dokumentation etc. Anhand der offensichtlich gut dokumentierten Biographie Long Chin Sans (siehe folgenden Absatz) kann einzelnen „Fußabdrücken“ der chinesischen Fotogeschichte von dieser Seite her nachgespürt werden: beispielsweise fungierte er in der oben erwähnten Nationalen Kunstaussstellung im Jahr 1929 sowie auch 1937 als „Art Photography Judge“.⁶⁴ Daraus kann der Schluss gezogen werden, dass Fotografie sehr wohl als künstlerisches Medium präsent war.

In den 1930er Jahren war Shanghai das Zentrum der Moderne in China bzw. eines der Eintrittstore für westliche Kultur, Mode, Filme etc. Die Fotografie diente in diesem Zusammenhang beispielsweise dazu, Filmstars abzubilden - entweder in Modezeitschriften beim Posieren in Kostümen, in semi-privatem Umfeld oder in der Darstellung als gefeierte Celebrity.⁶⁵ Darüber hinaus war Fotografie in Form von Portrait- bzw. privater Familienfotografie präsent (Abbildung 3). Der Katalog *Shanghai Modern* zeigt weiters etliche Stadtansichten aus dieser Zeit (Abbildung 4), ohne zu präzisieren, welchem spezifischen Zweck diese Aufnahmen dienten (also dokumentarisch, zur Illustration in Zeitschriften, als mögliches Ansichtskartenmotiv etc.) bzw. ob sie in Auftrag oder von freien Fotografen erfolgten.⁶⁶ Xu Xiaoyu erwähnt für diesen Zeitraum auch das Entstehen verschiedener Gruppen bzw. Vereinigungen, die sich der künstlerischen Fotografie widmeten und entsprechende Ausstellungen veranstalteten, in denen insbesondere Landschaftsbilder, Stillleben, Portraits und Blumendarstellungen gezeigt wurden.⁶⁷

⁶¹ Xu Xiaoyu 1997, S.24

⁶² Xu Xiaoyu 1997, S.25

⁶³ Danzker 2004, S.26ff

⁶⁴ http://140.115.98.252/Long/Long_Chronology.pdf (3.3.2010)

⁶⁵ Bao Mingxin in Danzker 2004, S.320

⁶⁶ Wobei unbekannt ist, ob der Beruf des freien Fotografen in diesem Sinne existierte.

⁶⁷ Xu Xiaoyu 1997, S.26

Künstlerische fotografische Arbeiten aus dieser Zeit werden konkret beispielsweise in der Person Long Chin Sans⁶⁸ greifbar, ein sogenannter Literatenfotograf, der mit großem Erfolg Kompositfotos im Stile der traditionellen chinesischen Landschaften herstellte. Mit Hilfe der Fotomontage gelang es ihm, die Fotografie mit den Prinzipien der traditionellen Malerei zusammen zu führen. Er malte teilweise direkt auf die Negative oder arbeitete mit Pflanzen, Insekten oder Watte, die er auf das Fotopapier legt, um bestimmte Effekte zu erzielen.⁶⁹ Diese Annäherung der Fotografie an die chinesische Malerei war ihm größtes Anliegen: „Mit Hilfe von Kompost-Bildern hat der Fotograf jetzt genau die gleichen Möglichkeiten wie der chinesische Maler: Er kann unter den Naturgegenständen auswählen und nach Belieben komponieren.“⁷⁰ Long Chin San war bereits während seiner langen Lebenszeit bekannt und einer der wesentlichsten Förderer der Fotografie: zwischen 1926 und 1937 erschienen seine Fotografien in der Shanghaier Zeitschrift *Time Daily*, das Journal *Arts & Life* widmete in seiner Juni-Ausgabe 1937 den Hauptbeitrag diesem Fotografen.⁷¹ Ab 1921 nahm er an zahlreichen internationalen Fotografieausstellungen teil, unter anderem in den Fotografischen Salons in Amsterdam von 1935 bzw. 1937, wo er unter anderem mit *Das Floß* (Abbildung 5) oder *Erhabene Einsamkeit* (Abbildung 6) vertreten war.⁷² 1928 gründete er das Chinesische Forschungsinstitut für Fotografie, die erste Institution überhaupt in China, die sich auf Fotografie konzentrierte⁷³ bzw. die *Chinese Photography Association*⁷⁴. Unklar bleibt hier, ob es sich dabei tatsächlich um zwei verschiedene Institutionen handelt. Bis Anfang der 1930er Jahre wurden jährliche Ausstellungen organisiert. Zu klären wäre in diesem Zusammenhang, welche Art der Fotografie dabei im Mittelpunkt stand. Fotojournalismus? Dokumentarisches? Künstlerische Arbeiten wie jene von Long Chin San selbst? Darüber hinaus etablierte er zahlreiche Photography Associations bzw. Societies im ganzen Land und publizierte zum Verhältnis von Fotografie und chinesischer Malerei. Seine Bedeutung zeigt sich unter anderem darin, dass er 1980 von der *Photographic Society of America* zu den 10 weltgrößten Meistern der Fotografie gezählt wurde.⁷⁵

Während der kriegesischen Auseinandersetzung mit Japan bzw. im 2. Weltkrieg konzentriert sich die offizielle chinesische Fotografie zum Großteil auf Aufnahmen des Kriegsgeschehens bzw. auf die bildhafte Begleitung der Entwicklungen und Aktivitäten der Kommunistischen Partei Chinas.⁷⁶

⁶⁸ 1892 -1995

⁶⁹ Danzker 2004, S.38

⁷⁰ Long Chin San 1942, S.156

⁷¹ Cover-Abbildung der Ausgabe in Danzker 2004, S.339

⁷² Danzker 2004, S.38

⁷³ Danzker 2004, S.400

⁷⁴ Hsu 1991

⁷⁵ http://140.115.98.252/Long/Long_Chronology.pdf (3.3.2010)

⁷⁶ Smith^a 2008, S.73

Insgesamt lässt sich also auch für den Zeitraum vor 1949 feststellen, dass wenig Quellenmaterial verfügbar ist, das eine vertiefende Analyse der Rolle der Fotografie in dieser Zeit ermöglicht. Dabei muss hier offen bleiben, ob dies am fehlenden Interesse der jeweiligen Autoren liegt, an der schwierigen Zugänglichkeit zu eventuell vorhandenem Material (und damit vielleicht noch weitestgehend fehlender Analyse desselben) oder prinzipiell an fehlendem Material zu diesem Abschnitt in der Fotografiegeschichte Chinas.

1949, Gründung der Volksrepublik China - 1976, Tod Mao Zedongs

Die Rede von Mao Zedong in Yan'an - *A lecture note in Yan'an on Literature and Art* - wurde zwar bereits 1942 gehalten, wird aber wegen ihrer für alle Künste für die nächsten Jahrzehnte der Mao-Ära bestimmenden Aussagen chronologisch hier eingeordnet. Ab nun sollten Kunst und Literatur der Revolution, dem Volk, dem Krieg, den Arbeitern und Soldaten dienen und ganz im Dienst der Kommunistischen Partei stehen. Letztlich wurden sie zu einem reglementierten, normierten Werkzeug mit genau definierter politischer Funktion sowie vorgeschriebenem Inhalt und Form. Ihren Höhepunkt erreichten diese Grundsätze während der Großen Proletarischen Kulturrevolution zwischen 1966 und 1976.

Für die gesamte Bandbreite der Künste galt in dieser Zeit der „Maoist Art“ eine Orientierung an den Prinzipien der Propaganda-Kunst bzw. zunächst auch am sowjetischen sozialistischen Realismus. Visuell war zudem eine Anlehnung an die volkstümliche Kunst, beispielsweise an die Farbenfreude der Neujahrsbilder gefordert, die im Verlauf der Kulturrevolution die Dominanz über die Gestaltungsprinzipien des Sowjet-Realismus erlangte.⁷⁷ Ganz allgemein und summarisch können folgende Aspekte und Eigenschaften als notwendig bzw. typisch für Bilder im Sinne dieser Propaganda-Kunst angeführt werden: Vielfarbigkeit bei Vorherrschen der Farbe Rot, strahlend lachende in die Zukunft blickende Menschen, Zwang zur Heiterkeit, heroische Gesten und Posen, Darstellung frontal oder maximal in Dreiviertel-Ansicht. Eine Entwicklung von Stilpluralismus war folgerichtig in dieser Zeit nicht möglich.

Auch die Fotografie stand daher gänzlich im Dienste der Politik bzw. der Um- und Mit-Gestaltung der Gesellschaft. Der Fokus lag auf ihrer dokumentarischen Funktion bzw. auf der Propaganda-Fotografie, die frei zu gebenden Bilder wurden zensiert. „Fotografie mutierte zum bloßen Werkzeug der Politik und einer Waffe für Kampagnen. Die Anti-Humanisierung der Fotografie wurde auf die Spitze getrieben.“⁷⁸ Die Publikation *Humanism in China. Ein fotografisches Portrait*⁷⁹ befasst

⁷⁷ Li Xianting 1994, S.40f

⁷⁸ Shi Baoxiu oJ, S.34

sich relativ intensiv mit den unterschiedlichsten Aspekten der Dokumentar-Fotografie in dieser Zeit (Abbildung 7). Shi Baoxiu bezeichnet die fotografischen Bilder dieser Zeit als „getreue Abbildung der Realität“, als geprägt von Ungekünsteltheit, als Manifestation von „mythologisierendem Romantizismus und am Nutzen orientierter Pragmatismus.“⁸⁰ Im Vordergrund blieb jedoch die Einheitlichkeit, die stilistische Uniformität in der Darstellung. Fotografen mussten in dieser Zeit - wie alle anderen Künstler auch - in Verbänden organisiert sein, namentlich in der *Photographers Association*, die für die verfügbaren Ressourcen, Aufträge und jegliche Vergabe verantwortlich war.⁸¹

Jiang Qing⁸², Ehefrau Mao Zedongs, ließ unter anderem spezifische Fotografien anfertigen, um die Kultur der klassenlosen Gesellschaft zu visualisieren, sogenannte Modell-Fotografien (vergleichbar den Modell-Opern, Abbildung 8). Während der Kulturrevolution entstanden insbesondere standardisierte Portraitaufnahmen von Familien, Schulklassen, Arbeitsbrigaden, Helden der Revolution etc. Propagandaufnahmen zur Erziehung der Massen (Abbildung 9). Ebenso waren Bilder von Mao Zedong im Kontext des Personenkults fixer Bestandteil des bildlichen Inventars. Individuelle sowie künstlerische Fotografie wurde vermieden, da sie als dekadent bzw. konterrevolutionär angesehen wurde. Wu Hung betont in diesem Zusammenhang, dass jegliche nicht-offizielle Fotografie (*die daher offenbar vorhanden war; Anm. der Autorin*) gänzlich privat blieb.⁸³

Jedoch sind aus dieser Zeit auch andere Beispiele für fotografisches Schaffen zu finden. Abbildung 10 zeigt Hou Bo⁸⁴ und ihren Ehemann Xu Xiaobing⁸⁵ gemeinsam mit Mao Zedong. Die Portraits Hou Bos, die zwischen 1949 und 1961 als persönliche Fotografin Mao Zedongs über 400 Bilder anfertigte, zeigen Mao in eher privater Atmosphäre, abseits der Verherrlichung als Staatsmann (Abbildung 11). Ihre Bilder erscheinen teilweise als - absichtlich arrangierter? - Gegensatz zu den offiziellen politischen Bildern, die Mao unnahbar bzw. autoritär darstellen. Ihr zweifellos bekanntestes Foto (Abbildung 12) zeigt Mao Zedong am 1. Oktober 1949 bei der Ausrufung der Volksrepublik China. Xu Xiaobing war offizieller Kriegsphotograf und arbeitete an filmischen Dokumentationen, die auch den Aufbau der Volksrepublik China zum Inhalt haben. Beide gaben in ihren Arbeiten nicht die eigene Sicht wieder, es erfolgte kein persönlicher Kommentar durch bzw. in den Bildern, vielmehr sollte der Welt das Neue China gezeigt werden.⁸⁶ Die Arbeit Hou Bos wurde auch in

⁷⁹ vgl. Museum für Moderne Kunst Frankfurt/Main et al. oJ

⁸⁰ Shi Baoxiu oJ, S.34

⁸¹ Gu Zheng 2007, S.123

⁸² 1914-1991; ehemalige Schauspielerin, Mitglied der Viererbande

⁸³ Wu Hung 2004, S.11

⁸⁴ Geboren 1924 in der Region Xiaxian, Provinz Shanxi

⁸⁵ Geboren 1916 in der Region Tongxiang, Provinz Zhejiang

⁸⁶ Smith 2005, S.17

späteren Jahren noch hoch geschätzt, im Alter von 71 Jahren wurde sie 1995 die erste Präsidentin der *China Women Photographers Association*, 2006 wurde ihr die *China Photography Master Gold Medal* verliehen.⁸⁷

Auch Eva Siao⁸⁸ wollte der Welt ein bestimmtes China zeigen, jedoch ist ihr Werk im Vergleich zu Hou Bo sozusagen am anderen Ende des gesellschaftspolitischen Spektrums angesiedelt. Nach ihrer Übersiedlung nach China im Jahr 1949 begann Eva Siao, das Straßenleben in Beijing zu fotografieren. Ab 1950 war sie unter anderem als Fotokorrespondentin für die Agentur Xinhua tätig war, parallel dazu veröffentlichte sie Bildbände über China und war in der DDR für Verlage und das Fernsehen tätig. Ihre fotografischen Arbeiten über den Alltag in Beijing konzentrierten sich auf wenige Themen: beispielsweise das Straßenleben, der Kaiserpalast, der Tiananmen-Platz, der alte Hauptbahnhof, die Peking-Oper (Abbildungen 13 und 14).⁸⁹ Ihre Arbeiten sind dezidiert unpolitisch, abseits der Propaganda, sie wollte damit Zustände, Strukturen oder Verhältnisse nicht kritisieren oder kommentieren. „Sie dokumentierte ein Leben, das sie gut hieß.“⁹⁰ In den Fotografien ist auch nicht vom aufbrechenden, revolutionären China zu sehen. Die Bilder wirken sehr ruhig und konzentriert, sie arbeitete mit keiner ungewöhnlichen Stilistik, es gibt keine verzerrten Perspektiven oder betonte Auf- oder Untersichten, auch keine auffallenden Hell-Dunkel-Inszenierungen. Durch den Fokus auf den einfachen Alltag, auf das Handwerk, durch das Verweigern jeglichen Kommentars haben ihre Bilder beinahe etwas - auch für die damalige Zeit - Altmodisches, aber auch Zartes an sich. Ihre spezifische Art einer Street Photography ist gleichzeitig auch eine Form des Dokumentarischen abseits der klassischen Propaganda in jener Zeit.⁹¹

1976-1979

Der Tod Mao Zedongs und Zhou Enlais 1976, die Niederschlagung der sogenannten Viererbande sowie letztlich der Machtantritt Deng Xiaopings 1978 und die darauf folgenden Öffnungen der Universitäten und Schulen kennzeichneten diese wenigen Jahre. Die Politik der ökonomischen Öffnung zeigte rasche und weit reichende Folgen in der Kunstwelt, auch bezüglich der Rolle der Fotografie.

Als von offizieller Seite die Trauer um den Tod Zhou Enlais verboten wurde, machten zufällig auf dem Tiananmen-Platz anwesende Berufs- und Amateur-Fotografen zahlreiche Aufnahmen der sich am 5. April 1976 versammelnden Menschenmenge

⁸⁷ <http://www.womenofchina.cn/Profiles/Others/211918.jsp>

⁸⁸ 1911/Breslau - 2001/Beijing

⁸⁹ Mißelbeck 1996, S.6; neben den erwähnten Themen, die die Stadt im Mittelpunkt haben, fotografierte Eva Siao auch Tibet, den Süden Chinas u.a.

⁹⁰ Wolfgang Becker, Marc Scheps, Vorwort in Mißelbeck 1996, S.5

⁹¹ Ein Anliegen Eva Siaos war es, über Bildbände und TV-Reportagen China dem westlichen Betrachter zu erschließen.

(Abbildung 15). Das entstandene Fotomaterial, das sich erstmals wieder außerhalb der durch die Propaganda vorgegebenen Standards bewegte, wurde in der ersten bedeutenden Fotoausstellung im „neuen“ China mit dem Titel *Der Premier liebt das Volk, das Volk liebt den Premier*⁹² 1978 in Beijing gezeigt. 1979 wurde dazu der Bildband *Die Trauer des Volkes* veröffentlicht.⁹³ Hu Wugong bezeichnet dieses Ereignis als den Keim einer neuen chinesischen dokumentarischen Fotografie.

Bis Ende der 1970er Jahre galt die Fotografie als „luxuriöses Hobby“⁹⁴ oder blieb staatlichen Fotojournalisten vorbehalten. Sie wurde erst langsam breiteren gesellschaftlichen Kreisen zugänglich. Parallel dazu führten künstlerisch arbeitende Fotografen neue Perspektiven bzw. Sichtweisen ein, die sich nach und nach neben der rein dokumentarischen Herangehensweise etablierten. Nach André Kunz wurde in Beijing 1976 die *April Group for Photography and Film* gegründet, die zwischen 1979 und 1981 drei Ausstellungen organisierte.⁹⁵ Deren Mitglieder wandten sich zunehmend gegen einen sogenannten „correct world-view“. „Under various names the group has organized several exhibitions, which strongly influenced the independent Chinese photographic world. Initially, the aim of the group was to contradict the official world-view, [...], with new motifs and photographic practices.“⁹⁶ Andere Quellen nennen den April 1979 als Datum dieser Gründung.⁹⁷ Xu Xiaoyu unterscheidet dazu folgendermaßen: in Folge der Ereignisse auf dem Tiananmen-Platz im April 1976 entsteht die *5. April-Bewegung*, aus der 1979 schließlich der *Fotoclub April* hervor geht.⁹⁸ Diese Fotogesellschaft veranstaltete in Folge bis 1981 jährlich jeweils im April eine Ausstellung zur künstlerischen Fotografie, die jeweils unter dem Titel *Nature, Society and Man* liefen. Diese Ausstellungen waren seit 1949 die ersten, die außerhalb der Kontrolle durch den staatlichen Fotografenverband stattfanden.⁹⁹ Die gezeigten Arbeiten standen in deutlichem Gegensatz zur Propaganda-Fotografie der voran gegangenen Jahrzehnte.

1981 Jahr kam es auch zur Wieder-Gründung des Fachverbandes chinesischer Fotografen und zu Diskussionen darüber, ob Fotojournalismus bzw. dessen Produkte zu Kunst zu zählen sind. Nach Wu Hung wurde die Fotografie in China als eigenständige Kunstform ab Ende der 1970er Jahre (wieder-)aufgenommen. Er spricht vom ersten „unofficial photo club“ in Beijing ab 1979 mit eigenen

⁹² Deutsche Übersetzung in Hu Wugong oJ, S.15; Smith^a zitiert den Ausstellungstitel mit *A Premier for the People. A People for the Premier*

⁹³ Hu Wugong oJ, S.15; Smith^a 2008, S.79 (die sich in ihren Ausführungen vermutlich auf die zahlreichen, auch hier mehrmals zitierten Texte in Museum für Moderne Kunst Frankfurt/Main et al. oJ stützt)

⁹⁴ Lütgens 2005, S.11

⁹⁵ Kunz 1994, S.93

⁹⁶ ebd.

⁹⁷ Lin Li oJ, S.64; Schmid 1997, S.6

⁹⁸ Xu Xiaoyu 1997, S.29

⁹⁹ ebd.

Ausstellungen. Zu klären wäre hier, ob damit die oben genannte April-Fotogesellschaft gemeint ist oder ob es sich dabei um eine andere Gruppe handelt. Jedenfalls konstatiert Wu Hung ab hier einen fundamental anderen Umgang mit Fotografie. Er bezeichnet diese Zeitspanne als „ground-zero against which documentary and „fine art“ photography reemerged with vigor and a sense of mission.“¹⁰⁰ Ähnlich Karen Smith, nach der sich ab 1976 bzw. vermehrt ab 1978 „überall im Land kleine Gruppen von Amateurfotografen [bildeten], um [...] den gemeinsamen Versuch zu unternehmen, sich von der offiziellen Ästhetik loszusagen.“¹⁰¹

Im Anhang des Katalogs *Counter-Currents*¹⁰² findet sich eine umfangreiche Liste an Kunstausstellungen, die ab dem Jahr 1979 stattfanden, beispielsweise in Beijing die erste der *Stars Group*. Unklar bleibt hier, ob überhaupt bzw. ab wann, wie oder wo die Fotografie als künstlerisches Medium in das jeweilige Programm dieser Ausstellungen integriert war.

1980er Jahre

Dieses Jahrzehnt war gekennzeichnet von den Möglichkeiten, die sich in Folge der durch Deng Xiaoping initiierten ökonomischen Öffnungspolitik ergaben. Parallel zum Entstehen einer Demokratiebewegung entwickelte sich eine moderne, zeitgenössische Kunst, die Entstehung einer Avantgarde-Bewegung wurde möglich, zahlreiche Künstlergruppen wurden in dieser Zeit gebildet, wie beispielsweise die bereits erwähnte *Stars Group*, die *85er Bewegung* oder *Xiamen Dada*. Ab ca. 1983 erfolgten Ausstellungen zeitgenössischer bzw. experimenteller Kunst. Andreas Schmid nennt das Frühjahr 1984 als ein wesentliches Datum: hier endete die Kampagne gegen die „geistige Verschmutzung“, die bis dahin der Entfaltung einer freien künstlerischen Tätigkeit entgegen stand.¹⁰³ Der Großteil des künstlerischen Geschehens spielte sich nach wie in den traditionellen Medien, allen voran die Malerei ab. Erst die erwähnte *85er Bewegung* löste sich davon und begann mit Neuen Medien zu experimentieren.¹⁰⁴

Die Entwicklungen der Fotografie erfolgten naturgemäß vor diesem Hintergrund. Die Öffnungspolitik ermöglichte verstärkt das Kennen-lernen westlicher Stile und fotografischer Arbeiten. Chinesische Fachzeitschriften für Fotografie begannen, ausländische Fotografen und deren Werke vorzustellen, 1985 erfolgte in Beijing eine Ausstellung mit Arbeiten von Ansel Adams, 1987 eine Henri Cartier Bressons - beide

¹⁰⁰ Wu Hung 2004, S.11f

¹⁰¹ Smith^a 2008, S.73

¹⁰² Noth et al. 1994

¹⁰³ Schmid 1997, S.21

¹⁰⁴ Hopfener 2007, S.10

wurden stark rezipiert und beeinflussten künftige Wege zur Bildfindung.¹⁰⁵ In diesem Jahrzehnt begann die chinesische Fotografie auch, sich vom Einheitsbild (insbesondere in der Menschendarstellung) zu lösen.¹⁰⁶ Szenen des alltäglichen Lebens, wie sie schon Eva Siao in den 1950ern zu ihrem Schwerpunkt gemacht hatte, Menschen auf der Straße oder bei unspektakulären Tätigkeiten konnten zu Objekten der fotografischen Darstellung werden, wurden also „bildwürdig“. Nach Karen Smith war es Mitte der 1980er noch mehr oder weniger unmöglich, auf eigene Rechnung als Fotograf tätig zu sein, noch weniger als künstlerischer Fotograf.¹⁰⁷ Fotografen arbeiteten zu dieser Zeit nach wie vor zum Großteil in staatlichen Organisationen und Agenturen. Ebenso waren in der Bevölkerung noch kaum Fotoapparate in privatem Gebrauch sowie die Fotografie bzw. ihre potentielle Rolle in Kunst, Wissenschaft etc. relativ unbekannt. Dies vermutlich vor allem deshalb, da seit der Zeit Mao Zedongs fotografisches (und anderes) Bildmaterial nur standardisiert bzw. zensiert veröffentlicht werden konnte.

Das Vorherrschen eines insgesamt dokumentarischen fotografischen Stils in den 1980er Jahren (bis in die frühen 1990er hinein) konstatieren Wu Hung sowie Xu Xiaoyu.¹⁰⁸ Dieser Stil war entweder verbunden mit einem politischem bzw. sozialem Anspruch, um die weniger positiven Seiten der Gesellschaft zu zeigen (Abbildung 16). Oder eher glorifizierend ein vom Kommunismus unbeschädigtes, zeitloses China zu präsentieren. Diese Zeitspanne in der Fotografie wird auch als *Photographic New Wave* bezeichnet.¹⁰⁹ Und auch in diesem Bereich der bildenden Kunst legte diese erste „Welle“ den Grundstein für die nächste Generation und ihre künstlerischen Experimente, die in Folge über den Realismus (inkl. seiner Spielarten) hinausgehen sollten.

An anderer Stelle erwähnen Karen Smith bzw. Andre Kunz eine für diese Zeit typische Salonästhetik.¹¹⁰ Nach Smith resultiert dies als das Neue aus der bereits erwähnten April-Fotogesellschaft. Typische Bilder in den 1980er Jahren zeigten Landschaften, oft traumartig, angelehnt an traditionelle Tuschemalerei, was Smith als Zeichen für die Veränderung der fotografischen Bildsprache weg vom Offiziellen hin zu einem *L'Art pour L'Art* interpretiert. Kunz dagegen erwähnt diese spezielle Ästhetik im Zusammenhang mit der Gründung der Gruppe *Salon for Modern Photography*¹¹¹ im Jahr 1984. Es entwickelte sich ein „style of salon photography“, in

¹⁰⁵ Xu Xiaoyu 1997, S.30

¹⁰⁶ Smith^a 2008, S.72

¹⁰⁷ Smith 2005, S.16

¹⁰⁸ Wu Hung 2004, S.12f; Xu Xiaoyu 1997, S.29

¹⁰⁹ Shu Yong 2004, S.12; Wu Hung 2004, S.12f

¹¹⁰ Kunz 1994, S.93; Smith^a 2008, S.81

¹¹¹ In den 1990ern erfolgte die Umbenennung in *The Association of Contemporary Photography*, die zunehmend Wert legt auf theoretischen Aspekte sowie neue Formen der Ausbildung von Fotografen; Kunz 1994, S.94.

dessen Fokus „new experimental forms of artistic expression“ bzw. eine “lyrical picture composition” standen. Für Bao Kun bestand ein wesentliches Ziel dieser Gruppe darin, die Tradition des freien künstlerischen Schaffens und des demokratischen Ausstellens der April-Bewegung wieder aufzugreifen.¹¹² Allgemein entstanden in diesen Jahren immer wieder vereinzelt, kleine, unabhängige, vorwiegend experimentell arbeitende Gruppen auf, die jedoch nicht breiter rezipiert wurden. Nach Andreas Schmid wurden ab Mitte der 1980er Diskussionen um den eigenen Standpunkt in der Fotografie, um Individualität bzw. die Abkehr vom Verständnis der Fotografie als Handwerk wichtig.¹¹³ 1983 wurde ein eigener Verband für Fotojournalisten gegründet, die erste fotografische Fachzeitschrift, *People's Photography*, wurde gestartet. Zwischen 1985 und 1992 erschien die Fachzeitschrift *InPhoto*, die eine wichtige Plattform zur Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Fotografie bot.¹¹⁴

1983 Jahr fand auch die erste große Fotoausstellung Chinas statt, *Zeitgenössische chinesische Fotografie*. In einer näheren Analyse wäre das Verhältnis dieser - als „erste“ bezeichneten - Fotoausstellung zu jenen in den 1920er Jahren erwähnten zu klären. Eine weitere große Ausstellung wurde im April 1986 in Beijing eröffnet, *Ein Augenblick in zehn Jahren*. Nach Hu Wugong bzw. Shi Baoxiu wurden hier die Umwälzungen und gesellschaftlichen Veränderungen dokumentiert bzw. individuelle Reflexionen auf Zeit und Gesellschaft dargestellt.¹¹⁵ Dass auch hier die Reportage bzw. Dokumentation im Mittelpunkt stand, zeigt die Anmerkung, dass im Rahmen dieser Ausstellung die erste Aufnahme vom Elend in Folge einer Naturkatastrophe veröffentlicht wurde und mit dem großen Preis der Reportagefotografie ausgezeichnet wurde.

Karen Smith beschreibt die Auswirkungen der Öffnungspolitik in den späten 1980ern als eine laufende Zunahme an Möglichkeiten, Fotografien zu publizieren, beispielsweise durch das Vorhandensein von immer mehr Zeitschriften. Sie konstatiert für diese Zeit bereits die Entwicklung eines eigenen ästhetischen Anspruchs sowie das Aufgreifen neuer Themen mit sozialem oder gesellschaftlichem Hintergrund, was wieder einmal einen radikalen Bruch mit den traditionellen Sehgewohnheiten bedeutete.¹¹⁶ Abschließend sei noch die im März 1988 eröffnete Ausstellung *Der mühsame Weg* behandelt.¹¹⁷ Diese war den vergangenen 40 Jahren in der Geschichte der Volksrepublik China gewidmet und thematisierte dabei offenbar auch die manipulative Berichterstattung, war also bewusste

¹¹² Bao Kun oJ, S.18

¹¹³ Schmid 1997, S.6

¹¹⁴ ebd.

¹¹⁵ Hu Wugong oJ, S.14; Shi Baoxiu oJ, S.35

¹¹⁶ Smith 2005, S.18

¹¹⁷ Wu Hung 2004, S.13f

Auseinandersetzung der Fotografen mit der Vergangenheit des Mediums. Erwähnt wird in diesem Zusammenhang auch, dass die Exponate in zwei Kategorien geteilt waren, nämlich in dokumentarische bzw. künstlerische Fotografie (jedoch ohne weitere Details). Im Gefolge dieser Ausstellung erschien im April der Bildband *Vierzig Jahre Fotografie in China*.¹¹⁸ Für Xu Xiaoyu ist das Vorherrschen der Reportagefotografie etwas zu differenzieren: „In der chinesischen Fotografenszene bestand damals allerdings noch immer Verwirrung hinsichtlich des Begriffs. Man nannte alle Werke, die den Augenblick erfassten, Reportagefotos. Die Theoretiker diskutierten noch darüber, ob es darum ging, den Augenblick zu inszenieren oder zu erfassen, ob Reportagefotografie Kunst sei, und derlei Fragen mehr.“¹¹⁹ In derselben Publikation wird auch der Beginn der Rezeption chinesischer Fotokünstler im europäischen Ausland erwähnt: diese waren 1988 beim Fotofestival im französischen Arles vertreten, unter anderem mit Zhang Hai'er.¹²⁰

Das Jahr 1989 markiert sowohl das Ende dieses Jahrzehnts als auch all dieser künstlerischen Aktivitäten und Entwicklungen. Im Februar wurde in Beijing die Ausstellung *China/Avantgarde* (kuratiert von Gao Minglu, Liu Xianting et al.) in der National Gallery eröffnet. Li Xianting bezeichnet die dort präsentierten Arbeiten - Fotografie war ebenfalls inkludiert¹²¹ - als Summe der *85er Bewegung*.¹²² Nach wenigen Stunden, nach zwei Schüssen Xiao Lus auf ihre Installation *Dialogue*, wurde die Ausstellung von den Behörden geschlossen.

Den endgültigen Schlusspunkt markierte die Niederschlagung der Studentenproteste bzw. der Demokratiebewegung am Tiananmen-Platz im Juni dieses Jahres. Das gesellschaftspolitische Klima änderte sich schlagartig, zahlreiche künstlerische Aktivitäten verlagerten sich in private Sphären, führten aber auch zu neuen Strömungen, wie beispielsweise dem Zynischen Realismus in der Malerei. Nach diesem Zeitpunkt tritt auch eine deutliche Zweiteilung auf: Künstler, die ins westliche Ausland gehen und erfolgreich an internationalen Ausstellungen teilnehmen bzw. jene, die weiterhin (vorerst zurück gezogen) in Festland-China tätig sind. Auf letztere konzentrieren sich die Ausführungen in dieser Arbeit.

Letztlich führt jedoch genau dieser Exodus chinesischer Künstler zum internationalen Hype um die zeitgenössische chinesische Kunst in den folgenden 1990er Jahren, was in weiterer Folge - insbesondere ab dem neuen Jahrtausend - den im Inland tätigen Künstlern wieder neue Möglichkeiten eröffnet.

¹¹⁸ Lin Li oJ, S.67

¹¹⁹ Xu Xiaoyu 1997, S.30

¹²⁰ Schmid 1997, S.21

¹²¹ van Dijk 1994, S.28

¹²² Li Xianting 1994, S.44

1990er Jahre

Die 1990er Jahre brachten unterschiedliche Phänomene mit sich: einerseits eine Generation, die bereits in der Post-Mao Ära aufgewachsen ist. Andererseits zeigten Globalisierung, damit einhergehend wachsende Urbanisierung sowie die Herausbildung einer Konsumgesellschaft erste Auswirkungen. Ab 1993 war zeitgenössische chinesische Kunst außerhalb Chinas mehr oder weniger regelmäßig präsent und chinesische Künstler nahmen in diesem Jahr erstmals an der Biennale in Venedig teil. Obwohl die Rezeption in China selbst noch eher gering war, konnte die zeitgenössische Kunst insgesamt einen neuen Anlauf nehmen und spannte damit auch den Rahmen für die Entwicklung der künstlerischen Fotografie. Zunehmend etablierten sich elektronische Medien auch innerhalb der chinesischen Gesellschaft. Und dies hatte in weiterer Folge auch Auswirkungen auf die Medienvielfalt in der bildenden Kunst. Die Loslösung von den traditionellen Medien (insbesondere der Ölmalerei), die bereits mit der schon erwähnten *85er Bewegung* zaghaft begonnen hatte, wurde Mitte der 1990er endgültig vollzogen, Performances, Installationen, Video¹²³ - bzw. Multimediakunst und Fotografie zeigten innerhalb relativ kurzer Zeit eine starke Präsenz im Kunstschaffen. Mit diesen neuen Medien waren auch völlig neue Ausdrucksmöglichkeiten, eine neue Bildsprache außerhalb der traditionellen Seherfahrungen möglich. Jaap Guldemonnd beschreibt dies pointiert: "[...] there has also been great interest among artists for photography and video [...] these are also the ideal media of modern society [...]. The fact that television and practically all the cinematic and photographic images in recent Chinese history were pregnant with politics and ideology makes the discovery of the mediatized image even more attractive to a new generation of artists."¹²⁴

Eine einschlägige Ausbildung im Bereich Fotografie war nach wie vor nur im Rahmen von Journalismus-Lehrgängen möglich oder erfolgte autodidaktisch. Der Fokus lag dabei auf der Technik und nicht in der Auseinandersetzung mit den Charakteristika des Mediums, der Rolle des Lichts, mit Ästhetik oder ähnlichen Fragestellungen.¹²⁵ Karen Smith sieht die Fotografie erst seit den Anfangsjahren des neuen Jahrtausends als künstlerische Ausdrucksform geschätzt und nicht mehr (nur) als Kunsthandwerk betrachtet.¹²⁶ Gleichzeitig entstanden in dieser Zeit insbesondere

¹²³ Mikro-Exkurs zur Videokunst in China: Zhang Peili gilt als der Pionier der Videokunst in China. Seine ersten experimentellen Arbeiten führte er bereits in den späten 1980er Jahren durch, während Video allgemein als Medium erst langsam mit Anfang/Mitte der 1990er Eingang in die Kunstwelt fand (Smith^b 2008, S.373 bzw. 380). 1991 produzierte er das erste eigentliche Werk der chinesischen Video-Kunst, *Document on Hygiene N°3*, das im selben Jahr in der semi-offiziellen *Garage Show* in Shanghai gezeigt wurde (ebd., S.400). An anderer Stelle wird 1994 als das Datum der ersten öffentlichen Präsentation angegeben. (Brinkmann 2006, S.62). 1996 fand schließlich die erste Ausstellung zur Videokunst statt, *Image and Phenomena*.

¹²⁴ Guldemonnd 2006, S.57

¹²⁵ Smith^a 2008, S.82

¹²⁶ Smith 2005, S.18

digital bearbeitete und/oder inszenierte Fotografien, es ging um ein Abgrenzen vor allem von der ersten Welle avantgardistischer Kunst in China. Für Fang Zengxian dagegen nimmt die Fotografie bereits seit Mitte der 1990er Jahre einen signifikanten Platz in der zeitgenössischen chinesischen Kunst ein.¹²⁷

Zur Bildsprache der Fotografie in dieser Zeit stellt Andre Kunz fest, dass die Fotografie zu einem der beliebtesten Hobbies geworden war (Festhalten von familiären Ereignissen, Ausflügen etc.), sich jedoch nach wie vor an der offiziellen Ästhetik orientierte, was beispielsweise Fragmentierung oder ungewöhnliche Ausschnitte eher ausschloss. „The poetry of an ordinary day, the fascination of unusual perspectives or picturesque disorder do not correspond with a “correct” world view.“¹²⁸ Dieser *correct world view* würde sich in einer mittigen Zentrierung, einer gleichmäßigen Ausleuchtung sowie einer frontalen Aufnahme ausdrücken. Wu Hung, der die Situation 10 Jahre nach Kunz analysiert, sieht für diesen Zeitraum vor allem experimentelles Arbeiten „beyond realism and symbolism“ im Vordergrund, mit zahlreichen Querverbindungen zwischen Fotografie, Installation, Performance, Multimedia.¹²⁹ Für ihn stand dadurch die Fotografie in einer zentralen Position, wenn auch nicht immer als eigenes künstlerisches Medium im engeren Sinn. Als Beispiel für deren neuen Dokumentarismus, der auch soziale Fragestellungen berührte, führt Karen Smith Liu Zheng mit seiner Serie *The Chinese* (1994-1999) an (Abbildung 17). Was hier als sozialdokumentarische Aufnahme von bizarren Persönlichkeiten präsentiert wird, erscheint in anderem Kontext als künstlerische Arbeit, siehe beispielsweise Richard Vine.¹³⁰ Diese unterschiedlichen Perspektiven auf fotografische Arbeiten wurden auch bei der Auswahl der Werke für Kapitel 4 spürbar: zahlreiche Fotografien sind „Grenzgänger“, können also beispielsweise sozialdokumentarisch oder künstlerisch kontextualisiert werden, andere sind an der Grenze zur Architektur-Fotografie, der Werbefotografie o.a. angesiedelt. Nach wie vor herrschte Misstrauen gegenüber allem Abstraktem, wie auch schon ähnlich bei Andre Kunz formuliert. Der Erzählstil bzw. die künstlerischen Botschaften wurden daher nach Smith lange Zeit in leicht lesbare, am Standard des Realismus orientierte Motive verpackt.

Ab 1993 wurde das *East Village*, ein Dorf im Osten Beijings Beijing, der erste chinesische Fokus für experimentelle Kunst, Performances bzw. Fotografie. Zahlreiche Fotodokumente zeugen von den künstlerischen Experimenten dieser Zeit an diesem spezifischen Ort, der 1995 seitens der staatlichen Behörden aufgelöst bzw. abgerissen wurde. Eine der treibenden Kräfte in dieser Szene war RongRong,

¹²⁷ Fang Zengxian: Preface; in: Shanghai Art Museum (Hg.): Liang Weizhou; Shanghai 2006, S.3

¹²⁸ Kunz 1994, S.93

¹²⁹ Wu Hung 2004, S.12

¹³⁰ Vine 2008, S.138

der gemeinsam mit dem oben bereits erwähnten Liu Zheng begann die Zeitschrift *New Photo* zu publizieren, die zwischen 1996 und 1997 insgesamt vier Mal erschien und zu den Vorreitern bezüglich Verbreitung und Diskussion zeitgenössischer Fotografie zählte.¹³¹ Bis in die Mitte der 1990er Jahre hinein gibt es wenig Möglichkeiten für Fotokünstler, ihre Arbeiten außerhalb eines privaten Rahmens zu zeigen.¹³²

Als Kennzeichen der künstlerischen Fotografie ab Mitte der 1990er Jahre sieht Wu Hung folgende Aspekte: „nonstop reinvention, abundant production, multifaceted experimentation and cross-fertilization with other art forms“.¹³³ Auch die konzeptuelle Fotografie wurde wesentlich, ebenso beispielsweise Experimente in der fotografischen Bildgestaltung, Inszenierungen von Realitäten oder Zitate aus der reichen chinesischen Tradition¹³⁴. Wu Hung erwähnt für das Jahr 1997 noch die Entstehung des *Every Saturday Photo Salon* mit der Ausstellung *New Photography Image* im selben Jahr, in deren Mittelpunkt chinesische konzeptuelle Kunst stand.¹³⁵ Im Wesentlichen zeichnete sich ein Übergang von einer am Kollektiv orientierten Motivatik und Ästhetik hin zum Individuellen ab.

„In den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts war die Kunstszene vernarrt in die Fotografie. Xing Danwens Porträt des Malers Zeng Fanzhi [...] und von Wang Jin während einer Performance zeigt, wie sich die Rolle des Fotos von der „dokumentarischen Aufzeichnung“ zum wirklichen „Kunstwerk“ verändert. Ein Gutteil der Fotokunst passte zu dem wachsenden Gefühl der Vergänglichkeit des Augenblicks, während sich die Welt auf ein neues Jahrtausend zu bewegt.“¹³⁶ Insgesamt bleibt das Bild der Fotografie in diesem Jahrzehnt etwas unklar, was vielleicht die Vielfalt der Perspektiven, der Herangehensweisen, der Stile sowie der Möglichkeiten dieser Zeit widerspiegelt.

21. Jahrhundert

Mit der Jahrtausendwende änderte sich vor allem die offizielle Haltung gegenüber zeitgenössischer Kunst, was sich beispielhaft in der staatlichen Unterstützung der Entwicklung der Shanghai Biennale zu einer internationalen Biennale zeigte. Im Jahr 2003 stand auf der Biennale in Venedig der erste chinesische Pavillon.

¹³¹ Philip Tinari in Grosenick 2007, S.54; Smith^a 2008, S.82

¹³² Schmid 1997, S.20

¹³³ Wu 2004, S.12

¹³⁴ Shu Yong 2004, S.11

¹³⁵ Wu Hung 2004, S.25

¹³⁶ Smith^a 2008, S.83

Die Fotografie behält ihre Vielschichtigkeit und erweitert sie noch um zunehmende Individualisierung und Vielfältigkeit in den Motiven, der Bildsprache und künstlerischen Strategien. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass mittlerweile eine Generation fotokünstlerisch arbeitet, die nach der Mao-Ära bereits in der Zeit der wirtschaftlichen Öffnung, der zunehmenden Globalisierung sowie Urbanisierung in China aufgewachsen ist.

Im 21. Jahrhundert ist die künstlerische Fotografie bereits regelmäßiger Bestandteil diverser Bi- bzw. Triennalen, parallel dazu haben sich eigene Foto-Festivals entwickelt. Über die Analyse ausschließlich chinesischsprachiger Quellen, wie beispielsweise die Website des Fotomagazins Chinese Photography, www.cphoto.com.cn/ss/?action-viewnews-itemid-852 (21.6.2010) könnten zur Skizzierung der aktuellen Situation sicher noch zahlreiche weitere Informationen zusammen geführt werden. Stellvertretend für die jüngsten Entwicklungen seien hier exemplarisch einige der größeren Fotofestivals angeführt.

Seit 2001 findet unter unterschiedlichen Bezeichnungen in Pingyao das *China Pingyao International Photography Festival* statt.¹³⁷ Gemeinsam gegründet von Si Sushi und Alain Jullien, begann dieses Festival mit dem Anspruch, aktuelle chinesische Fotografie im globalen Kontext zu verorten. Nachdem im Jahr 2002 experimentelle Arbeiten gezeigt wurden, verfügten die lokalen Behörden ab 2003 eine Fokussierung auf „schöne“ Bilder, auf Reisebilder, Mode, Historisches.¹³⁸ Kurator und Mit-Gründer Alain Jullien verließ daraufhin das PIP Kuratorium, um die Guangzhou Biennale für zeitgenössische Fotokunst zu initiieren.

Die über Web-Recherchen verfügbaren Texte und links zum Pinyao Festival zeigen sich einigermaßen verwirrend: Für das Jahr 2008, Motto „Olympics & Love“, gibt es eine eigene Website, <http://en.pippphoto.com/>, die Allgemeines, allerdings keinerlei Informationen zu den ausgestellten Künstlern, den Kuratoren bzw. den flankierenden Veranstaltungen bietet, das Festival jedoch als „the world’s largest photography exhibition“ bezeichnet. Ebenso interessant 2009, das unter dem Motto „Leben & Arbeiten“ stand:¹³⁹ unter www.pippphoto.com/english.aspx finden sich allgemeine Hinweise in englischer Sprache, die Suche nach Details führt zur chinesischen Version. Diese dürfte auch bereits Hinweise auf das Festival in 2010 enthalten, welche sich in englischer Sprache nur indirekt finden lassen, beispielsweise über Informationen bei Reiseveranstaltern.¹⁴⁰

¹³⁷ Zwischen 2002 und 2004 unter dem Titel *Pingyao International Photography Show*, www.pipfestival.com/pysy1.aspx (21.6.2010)

¹³⁸ Vine 2008, S.122

¹³⁹ www.tkellner.com/index.php?id=3977

¹⁴⁰ www.chinahighlights.com/travelguide/festivals/pingyao-photography-festival.htm

Das *Lianzhou International Photo Festival* für nationale und internationale Fotografie, das vom Guangdong Government initiiert wurde, findet seit 2005 jährlich statt.¹⁴¹ Die ursprüngliche Intention war eine kulturpolitische, „brought to life [...] in order to promote the province as a culturally significant destination.“ Umso interessanter der Ansatz, zumindest wie er in der offiziellen Website des Festivals dargestellt wird: „It is an annual international festival enabling collaboration between photography, art, sociology, anthropology and urban studies. Centered on Photography the festival consists of over 90 exhibits that also cover art, video, installations, and other forms.“

Im Gegensatz dazu war das viertägige *Meetingplace FotoFest* in Beijing eine einmalige Veranstaltung im Oktober 2006.¹⁴² Basis dafür eine spezielle Kooperation: „FotoFest International partnered with Hewlett Packard China and a team of Chinese photographers and businessmen to sponsor an event bringing together 278 contemporary Chinese photographers and 35 influential professionals from the professional and art photography world in Europe, North America, China and Australia.“ Die Bandbreite der Arbeiten reichte von Amateurfotografie, über klassische Dokumentarfotografie bis hin zu abstrakten und künstlerischen Ansätzen. Für den Bereich der nicht-künstlerischen Fotografie konstatierte Kellner einen zu dieser Zeit erfolgenden Bruch zwischen einer eher dokumentierenden linientreuen journalistischen Fotografie und einer Autorenfotografie.¹⁴³ Übrig geblieben ist jedenfalls eine kleine Web-Gallery.

Die jüngste Initiative ist das Festival *Caochangdi PhotoSpring - Arles in Beijing*, das im April 2010 erstmals stattfand und eine vorerst dreijährige Kooperation zwischen dem *Three Shadows Photography Art Centre* (2007 gegründet von den Fotokünstlern RongRong & Inri) in Beijing und dem berühmten Fotofestival *Les Rencontres d'Arles* darstellt.¹⁴⁴ Ein umfangreiches Programm unter der Teilnahme von über 20 lokalen Galerien, ein Symposium, Lectures, Filmvorführungen sowie zahlreiche Abendveranstaltungen bildeten das Programm mit dem folgenden Ziel: „The aim of the Caochangdi PhotoSpring is to build a platform for photography in the art district through an annual event where photographers, photography collectors and the public can meet to have access to high quality works.“ Erklärtes Ziel der einzigen Institution in China für Fotografie sowie des Festivals ist eine Vertiefung des akademischen Diskurses zu und über Fotografie, eine internationale Vernetzung der chinesischen Fotografie, der Aufbau einer Bibliothek sowie die Schaffung von Bewusstsein für Fotografie als Kunstform innerhalb der chinesischen Gesellschaft.

¹⁴¹ www.lipfart.com

¹⁴² <http://fotofestbeijing.visualserver.com/> bzw. www.tkellner.com/index.php?id=2876

¹⁴³ www.tkellner.com/index.php?id=2876

¹⁴⁴ www.ccdphotospring.com; www.threeshadows.cn

3 STADT. CHINA. URBANE CODES

„Stadt“ an sich muss als eigenes Gebilde betrachtet werden und zwar nicht nur im architektonischen Sinn, sondern auch funktional, strukturell, ökonomisch, politisch, sozial und nicht zuletzt kulturell. Sie wird durch verschiedenste Faktoren konstituiert, die nicht nur von Raum und Zeit abhängig sind, sondern sich mit und in diesen auch stetig ändern bzw. umwandeln. Räumliche Ausdehnung in die Horizontale, Größe nach oben, hohe Dichte, deutliche Heterogenität, Ausmaß und Art der sozialen bzw. ökonomischen Beziehungen und Interaktionen sind unter anderem jene Aspekte, die Stadt im westlichen Diskurs in deutliche Unterscheidbarkeit zum ruralen bzw. agrarischen Umfeld setzen.

Der Begriff der Urbanität - der in der klassischen Rhetorik eine Stil- bzw. Sprachqualität im Sinne von fein, elegant, gebildet, subtil bedeutete¹⁴⁵ - ist soziologisch im Zusammenhang mit einer städtischen Lebensweise mit bestimmten Bildungsidealen, gesellschaftlicher Offenheit, Vielfalt in den akzeptierten Lebensentwürfen verbunden. In der städtebaulichen Architektur meint dies bestimmte räumliche Strukturen, diverse sozialräumliche Milieus, aber auch spezifische Muster in der Benutzung des Raums, inklusive seiner vielfältigen funktionalen Differenzierung. Neben den soziokulturellen Aspekten ist Urbanität somit auch Leitbegriff sowie Merkmal für die Stadtentwicklung und den Städtebau. Urbanisierung steht in diesem Zusammenhang ganz singulär für Wachstum bzw. Ausbreitung von Städten, aber auch für die bauliche Verdichtung derselben.

Und die „chinesische Stadt“? Ist sie vielleicht lediglich ein, aus dem Wunsch nach Vereinfachung des Unbekannten entstandenes Gedankenkonstrukt? Oder hat sie vielleicht geschichtlich bzw. kulturell konnotierte Muster, Codes, Strukturen, die sich als spezifisch bedingt beschreiben lassen? Ja, meint zumindest Yinong Xu:

“The common features in China’s urban history are found mainly in the areas of attitudes, principles, and symbolic functions, [...]”¹⁴⁶ Oder auch Sen-Dou Chang: “The result was a family of urban forms distinctively Chinese and, despite gradual evolution, remarkably stable in worldwide perspective.”¹⁴⁷ Dieter Hassenpflug sieht das auch für die chinesische Stadt des 21. Jahrhunderts als gültig an: „Wir gehen davon aus, dass es sich bei diesen Elementen, Merkmalen, Eigenschaften und Botschaften [*i.e. der Offene Raum, neue Wohnsiedlungen in der Art von Gated Communities, die Große Straße etc.*; werden teilweise im vorliegenden Kapitel thematisiert; Anm. der Autorin] um die wichtigsten Inhalte des urbanen Codes der

¹⁴⁵ <http://de.wikipedia.org/wiki/Urbanit%C3%A4t> (19.5.2010)

¹⁴⁶ Yinong Xu 2000, S.3

¹⁴⁷ Sen-Dou Chang 1977, S.100

chinesischen Stadt von heute handelt, hinreichend repräsentativ zumindest, um die Sinität der gegenwärtigen Raumproduktion des Landes deutlich zu machen.“¹⁴⁸

Gebaute städtische Architektur und Strukturen, das Verhältnis von Bauten und Umwelt sowie das Verhältnis bebauter zu nicht bebauter Fläche spiegeln immer auch soziale Strukturen, Werte und gesellschaftliche Verfasstheit wider. Gleiches gilt natürlich auch umgekehrt. In der klassischen chinesischen Stadt zeigte sich die Bedeutung des Kaisers in vielen Aspekten, beispielsweise in Gestaltung und Ausrichtung seines Refugiums. Die konfuzianische gesellschaftliche Ethik manifestierte sich unter anderem in der Anordnung der privaten Häuser, mit nach innen, also ins Private, zur Familie hin orientierten Höfen und mit nach Stellung innerhalb der Familie hierarchisch zugeordneten Räumlichkeiten (die sich wiederum an der Bedeutung der Himmelsrichtungen orientierten). Typischerweise ergab sich daraus eine eher semi-private Form von öffentlichem Leben - ein Aspekt, dessen Folgewirkungen in der chinesischen Stadt im 21. Jahrhundert insbesondere in den an Hassenpflug¹⁴⁹ orientierten Anmerkungen gegen Ende dieses Kapitels dargestellt werden.

In den folgenden Abschnitten werden Aspekte der historischen Entwicklung von Stadt in China, (teilweise nach wie vor präsente) Elemente der traditionellen Stadtplanung und -gestaltung und letztlich Fragen nach der städtischen Kultur bzw. urbanen Codes des 21. Jahrhunderts exemplarisch skizziert. Manchen dieser Facetten wird in weiterer Folge in den fotografischen Arbeiten in Kapitel 4 nachgespürt.

Notizen zur Historie der chinesischen Stadt

Die Bedeutung der Stadt in der chinesischen Historie wird durchwegs unterschiedlich bewertet. Einerseits Arthur Wright: „[...] in taming a subcontinent over three Millennia, the Chinese did not regard the city as the prime unit [...] of their penetration of new territory. The important step was the expansion of Chinese agriculture, which was centered in peasant villages. Later, when the land was tamed [...] one village or another would be reconstructed as a center of imperial authority. [...]“¹⁵⁰ Und, noch deutlicher diesbezüglich F.W. Mote: “The rural component of Chinese civilization was more or less uniform, and it extended everywhere that Chinese civilization penetrated. It, and not the cities, defined the Chinese way of life.”¹⁵¹

¹⁴⁸ Hassenpflug 2009, S.195

¹⁴⁹ Hassenpflug 2009

¹⁵⁰ Wright 1977, S.33

¹⁵¹ Mote 1977, S.105

Allerdings ist China (neben Indien) das Land mit der längsten ununterbrochenen Urbanisierung. Die Ursprünge der chinesischen Stadt reichen weit zurück, sie werden mit dem 3. Jahrtausend v. Chr. angesetzt und fanden sich üblicherweise an einem Flusslauf angesiedelt. Ausgrabungen zeigten, dass bereits hier Elemente wie Stadtmauern und Stadttore vorhanden waren. Die Sesshaftigkeit, die Entwicklung entsprechender damit verbundener Strukturen ist also ein frühes Merkmal in der Geschichte der chinesischen Gesellschaft. Sen-Dou Chang beurteilt daher den Stellenwert des chinesischen Stadt etwas anders: "[...] remarkably continuous, and yet highly complex, urban history (of the Chinese cities)."¹⁵² bzw. "Chinese civilization was identified with the growth and spread of walled urban centers right up to the end of the imperial era. Walled cities, [...], were perhaps the major landmarks of traditional China."¹⁵³

Insbesondere die Dynastie der Östlichen Zhou (770-256 v. Chr.) wird als jener Zeitraum genannt, in den die Entstehung von zahlreichen Städten in der nordchinesischen Ebene, von urbanen Zentren fällt, dies mehr oder weniger in Fortführung (mit Neuerungen) des Städtebaus in vorangegangenen Perioden. Es gab eine Bandbreite an prä-modernen chinesischen Städten: eine kaiserliche Hauptstadt, Präfekturen und sub-präfekturale Verwaltungssitze an den Außengrenzen, große Handelszentren, sogenannte *market towns*, *citadels* etc.¹⁵⁴ Allen gemeinsam dürfte zu dieser Zeit gewesen sein, dass die städtische Kultur mehr oder weniger gänzlich der höfischen entsprach. „Urban life and culture was synonymous with the life of the officials and dignitaries within the frame work of the imperial government.“¹⁵⁵ Der heute viel zitierte Wandel in der chinesischen Gesellschaft bzw. Ökonomie und damit einhergehend in den urbanen Strukturen fand natürlich auch schon zu anderer Zeit statt: in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts setzte ein Transformationsprozess ein, der in mehreren Publikationen als „medieval“ oder auch „urban revolution“ bezeichnet wird. Die damit zusammenhängenden ökonomischen Veränderungen, wie beispielsweise die zunehmende Monetarisierung hatten Auswirkungen auf die Organisation des Marktes, der urbanen Strukturen und ihrer räumlichen Auf- bzw. Zuteilung, die bis dahin noch auf den in der Literatur vielfach zitierten *Riten der Zhou* basierte.¹⁵⁶ Insgesamt jedoch wird meist festgestellt:¹⁵⁷ „Urban history in the imperial era was characterized by remarkable continuity and great complexity.“ bzw. „The traditional-imperial Chinese city [...] lasted in fact, essentially unchanged, well into the present century in many

¹⁵² Sen-Dou Chang 1977, S.91

¹⁵³ ebd., S.100

¹⁵⁴ Cai Yanxin et al. 2006, S.2; Schinz 1989, S.13; Wright 1977, S.38

¹⁵⁵ Schinz 1989, S.14

¹⁵⁶ Yinong Xu 2000, S.67ff. Die Riten der Zhou waren ein umfangreiches Regelwerk, das für alle Bereiche des Lebens Vorschriften und Regelungen definierte, so auch zum Städtebau.

¹⁵⁷ ebd., S.56

parts of the country.” Alfred Schinz betont in diesem Zusammenhang, dass es sehr wohl unterschiedliche Phasen im städtischen Leben gab: insbesondere zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert war die städtische Kultur auf einem Höhepunkt, worüber in zahlreichen Schriften westlicher Reisender bzw. Händler (beispielsweise Marco Polo) berichtet wurde.¹⁵⁸ Für die spätere Zeit galt anderes: Mark Elvin zitiert in seiner Einleitung einen Reisebericht eines französischen Missionars von Mitte des 18. Jahrhunderts, der feststellt, dass bei Einbruch der Dunkelheit jegliches Leben von den Straßen verschwindet: „When night falls, the barriers across the streets are shut [...]“.¹⁵⁹ Untertags hingegen gäbe es zahlreiche *foodstalls* oder Unterhaltungen für die einfache Bevölkerung auf der Straße. Ein im westlichen Diskurs klassisches Merkmal für Stadt trifft auf die chinesische Stadt nicht zu: sie hatte keine Markthoheit und auch keine eigene spezifische Verwaltungsstruktur, war also diesbezüglich keine eigenständige Entität.

Eine besondere Stellung nahmen die sogenannten *Port Cities*, also Hafenstädte wie beispielsweise Shanghai, ein, die mit ihren ausländischen Konzessionen den wesentlichen Einflussbereich des Westens allgemein bzw. der Kolonialmächte darstellten und so eine besondere Rolle in der Transformation der chinesischen Gesellschaft und Wirtschaft einnahmen.¹⁶⁰ Die von den Kolonialmächten geforderte Öffnung markierte einen Wendepunkt letztlich auch in der städtischen Entwicklung in China. Und dies nicht nur in Aspekten von Industrialisierung oder Kommerzialisierung, sondern auch über Transport und Diffusion ideologischer Werte - insgesamt also jener Prozess, der Teile der sogenannten Modernisierung ausmacht. Diese spezifische Ära mit bestimmten Städten in der Hauptrolle begann in China nach Rhoads Murphey um 1842 und endete mit der japanischen Invasion 1937.¹⁶¹

Chinesische Städte durchlebten prinzipiell während der letzten 15 Jahre der Qing-Dynastie große Transformation. Bis zum letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts waren Einrichtungen der Bürokratie bzw. der Administration vorherrschend und Händler bzw. Kaufleute und ökonomische Belange waren von untergeordneter Bedeutung.¹⁶² Dies kehrte sich dann sukzessive um. Insbesondere jene Städte, die den meisten Kontakt mit dem Westen bzw. westlichen Konzessionen hatten, entwickelten andere ökonomische Möglichkeiten und in Folge auch andere Aspekte des Lebensstil betreffend. Eine erste Konzentration von Kapital und Industrie, von moderner Kommunikation, Technik etc. erfolgte allen voran in Shanghai, dessen

¹⁵⁸ Schinz 1989, S.16

¹⁵⁹ Elvin in Elvin, Skinner (Hg.), 1974, Introduction S.2

¹⁶⁰ Murphey 1974, S.17f

¹⁶¹ Murphey 1974, S.18

¹⁶² Rhoads 1974, S.97

spezielle Atmosphäre unter anderem in *Shanghai Modern*¹⁶³ vielfältig dargestellt wird und das um die Jahrhundertwende nicht nur die größte, sondern auch die „fremdeste“ Stadt Chinas war.¹⁶⁴

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde eine nationale Gesetzgebung erlassen, die Städte erstmals als eigene administrative Einheiten mit eigenen Rechten definiert.¹⁶⁵ Die erste Hälfte dieses Jahrhunderts war in China von beinahe ununterbrochenen kriegesischen Auseinandersetzungen gekennzeichnet. Städtebauliche Aktivitäten beschränkten sich auf einige wenige Mittel- und Großstädte in den Küstenregionen.¹⁶⁶

Die Ära Mao Zedongs, also die Zeit zwischen der Gründung der Volksrepublik China 1949 und seinem Tod im Jahr 1976 brachte naturgemäß wieder eigene Entwicklungen mit sich. Städtebau bzw. Architektur wurden teilweise bewusst und massiv proletarisiert.¹⁶⁷ Insbesondere in der Publikation von Eduard Kögel wird dies an mehreren Stellen formuliert.¹⁶⁸ Baustil bzw. Architektur der 1950er waren stark vom sowjetischen Stil geprägt, dessen Charakteristika und Ideen durchaus bis Ende des 20. Jahrhunderts präsent waren. Insgesamt jedoch lag Stadtplanung als Ganzes insbesondere während der Kulturrevolution brach, damit in Zusammenhang stand auch eine marginalisierte Ausbildung von Architekten. Mehrmals wird auch von einer regelrecht antiurbanen Ideologie in der maoistischen Epoche gesprochen.¹⁶⁹ Dieser Anti-Urbanismus richtete sich in erster Linie gegen die ehemaligen Hafenstädte (wo der westliche Einfluss am stärksten präsent war), inkludierte jedoch mehr oder weniger alle Städte. Eventuelle Ausnahmen waren jene Städte, die erst nach 1949 prosperierten bzw. entstanden sind oder besonders weit weg von den ehemaligen urbanen Zentren waren, wie beispielsweise Urumqi an der äußersten westlichen Grenze Chinas. Im Kontext der Ideologie dieser Zeit wurden Städte als korrupt bzw. korrumpierend und wegen der im 19. Jahrhundert insbesondere in den Küstenstädten deutlichen Präsenz von Ausländern als potentielle Zentren von Unruhen bzw. Aufständen wahrgenommen.¹⁷⁰ Jugendliche wurden zwecks Erziehung daher folgerichtig aufs Land verschickt.

Das Bekenntnis zur Industrialisierung, die bisher klassischerweise in städtischem Umfeld bzw. dortigen Infrastrukturen erfolgte, führte dazu, dass diese in weniger entwickelte Regionen des Landes verlagert wurde. Darüber hinaus führte auch die

¹⁶³ Danzker et al. 2004

¹⁶⁴ Murphey 1974, S.20

¹⁶⁵ Elvin 1974, S.239; Schinz 1989, S.22

¹⁶⁶ Xu Anzhi 2000, S.13

¹⁶⁷ Kögel, Mayer 2000, S.11

¹⁶⁸ Xu Anzhi 2000, S.14f, 19, 24

¹⁶⁹ Biswas 2000, S.24; Murphey 1974, S.67

¹⁷⁰ Murphey 1974, S.69

Abschaffung jeglichen privaten Eigentums dazu, dass die urbane Mittel- und Oberklasse bzw. die darin verankerten kleineren und größeren Unternehmer verschwanden.¹⁷¹

Im Zuge der wirtschaftlichen Reformpolitik unter Deng Xiaoping und der sukzessiven Umstellung von Planwirtschaft auf Marktwirtschaft begann ab Beginn der 1980er wieder eine Umgestaltung chinesischer Städte. Zahlreiche folgende strukturelle, ökonomische bzw. gesellschaftspolitische Änderungen zogen Konsequenzen im Bereich der städtebaulichen Gestaltung und Nutzung der Stadt nach sich¹⁷²: beispielsweise war die Kommune bis in die 1990er Jahre hinein alleiniger Besitzer, Bauherr und Nutzer von Flächen. Das Ende des staatlichen Wohnbaus, die Etablierung der Marktwirtschaft in diesem Bereich führten zur Erschließung neuer Gebiete bzw. zur Versiegelung von Flächen (wobei letzteres natürlich multifaktorielle Ursachen hat). Durch Auflösung des Systems der *Danwei* verschwand die bis dahin übliche enge örtliche Verbindung von Arbeiten und Wohnen, einer der Gründe für zunehmenden Individualverkehr (auch hier gilt: auch diese Entwicklung ist multikausal zu betrachten). Als weiteres Beispiel wird die Einführung der 5-Tageswoche genannt. Der dadurch höhere Anteil an Freizeit schlägt sich städtebaulich in entsprechenden Einrichtungen, wie beispielsweise Shopping-malls nieder. Parallel zu diesen Entwicklungen bzw. damit einhergehend ist natürlich ein sukzessive steigender Lebensstandard für eine immer größere Gruppe an Menschen erforderlich.

Klassische Gestaltungsprinzipien und Strukturen

Der chinesische Städtebau hat eine überaus lange Tradition, insbesondere was die Wahl des Ortes und die Gestaltung der Stadt betrifft.¹⁷³ Die Gründung bzw. der Aufbau einer chinesischen Stadt unterlag von jeher einem spezifischen Set an Regeln und Ritualen¹⁷⁴: dies reichte von der Wahl des richtigen Platzes unter Berücksichtigung von Hügeln, Bergen oder Gewässern, des günstigsten Tages, über die Reihenfolge der Arbeitsschritte (zuerst der Befestigungswall bzw. die Stadtmauer, dann der Ahnentempel etc.) bis hin zum Grundriss, der Konstruktion der Stadttore und der meist rasterartigen Anlage der die Stadt durchziehenden Straßen. Das traditionelle Maß in der chinesischen Stadtbaukunst war ein *Li*, eine Einheit von 400m x 400m, die als Ordnungsprinzip für die Flächenaufteilung diente. In beinahe allen zu diesem Thema analysierten Publikationen werden die in diesem Zusammenhang wichtigen kosmologischen Gestaltungsprinzipien, die

¹⁷¹ Schinz 1989, S.24

¹⁷² Kögel, Meyer 2000, S.8; Xu Anzhi 2000, S.32

¹⁷³ Wright 1977, S.33

¹⁷⁴ Detailliert beschrieben in Granet 1985 (1929), S.102ff; Wright 1977, S.33ff; Yinong Xu 2000, S.31ff

Zahlensymbolik oder die Anwendung der Prinzipien des *Feng Shui* erwähnt.¹⁷⁵ Arthur Wright bezeichnet die nordchinesische Ebene als Entwicklungspunkt all dieser normativen Ideen und Techniken sowie als „the nuclear area of Chinese civilization“¹⁷⁶ bezeichnet. Der Symbolismus der chinesischen Stadt spiegelte die imperiale Ideologie wider, folgte einer Betonung der Zentralität mit China als dem Reich der Mitte bzw. dem Kaiser als Sohn des Himmels. Ein wesentliches Element in der inneren Gestaltung war die Ausrichtung nach bzw. die Orientierung an den vier Himmelsrichtungen - ein Prinzip, das sich heute noch in der Anlage von manchen Städten widerspiegelt.¹⁷⁷

Neben den durch geplanten, quasi oder semi-idealen Städten auch andere berücksichtigt werden müssen, ungeplant entstandene, unregelmäßiges Wachstum, deren Planung vor allem an schon Bestehendem ansetzt - was insbesondere bei Städten im Süden Chinas der Fall gewesen wäre.

Auch für die Errichtung und Gestaltung von Stadtmauern, die seit jeher ein zentrales Konzept und damit auch Symbol der chinesischen Stadt waren, gab es spezifische Kriterien. Nach Marcel Granet hing es vom Rang der jeweiligen Stadt ab, ob diese von einer richtigen Mauer (meist noch zusätzlich mit einem Graben) oder lediglich von einem Wall umgeben war.¹⁷⁸ William Skinner definiert die Mauer gar als jenes Unterscheidungsmerkmal, das eine Stadt von einer nicht städtischen Ansiedlung unterschieden hat.¹⁷⁹ Die Mauer selbst wiederum umschloss einen rechteckigen oder quadratischen Grundriss, dies vor allem in Abhängigkeit von der geographischen Region: rechteckig vor allem in Zentral- oder Süd-China, quadratisch im Norden bzw. Nord-Westen des Landes.¹⁸⁰ Darüber hinaus konnten natürlich topographische Gegebenheiten einen teilweise individuellen Grundriss erforderlich machen. Die meisten Städte waren von einer einzelnen Mauer umgeben, einige wie beispielsweise Beijing, hatten mehrere konzentrische Mauern: die der Verbotenen Stadt, die Kaiserstadt und jene der Inneren Stadt. Südlich daran anschließend befand sich noch das ebenfalls ummauerte Areal der Äußeren Stadt. Nach Sen-Dou Chang zeugte dies von einer höheren Bedeutung der jeweiligen Stadt - im militärischen Sinn, strategisch als Außenposten oder spezifischer Verwaltungssitz bzw. wie im Falle Beijings als Hauptstadt und Sitz des Kaisers.¹⁸¹

¹⁷⁵ Auf den viel diskutierten Zusammenhang zwischen Stadt und Kosmologie bzw. die allgemeine Bedeutung der kosmologischen Ordnung in der chinesischen Weltsicht wird im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen.

¹⁷⁶ Wright 1977, S.51f

¹⁷⁷ Hassenpflug 2009 allgemein; Wright 1977, S.36f; Yinong Xu 2000, S.31ff

¹⁷⁸ Granet 1985 (1929), S.102

¹⁷⁹ Sen-Dou Chang 1977, S.76

¹⁸⁰ Granet 1985 (1929), S.102ff; Sen-Dou Chang 1977, S.88

¹⁸¹ Sen-Dou Chang 1977, S.79

Eine wesentliche Bedeutung lag jedenfalls im Schutz gegen außen. Die Gestaltung der Stadtmauer orientierte sich meist an den folgenden Elementen: Tore in regelmäßigen Abständen entlang der Mauer, Türme an den Ecken bzw. über Toren, letztere oft mit einem Aufbau in Form einer Pagode, jedenfalls mit wehrhaftem Charakter, oftmals speziell als Wachtürme konzipiert. In der Publikation von Yinong Xu ist ein umfangreiches Kapitel den vielfältigen Aspekten in Zusammenhang mit Mauern, Stadttoren sowie deren spezifischen Gestaltungsprinzipien inklusive deren Bedeutungen gewidmet. Letztlich konnte die Stadtmauer auch politisch konnotiert werden: der Abriss der alten Stadtmauern in Beijing war für Mao Zedong eine politische Notwendigkeit, sah er doch darin ein Symbol für die feudalistische Kaiserzeit.¹⁸² Mittlerweile sind alte Stadtmauern und deren Reste bzw. deren Abriss zum Gegenstand vielfältiger Diskussionen geworden.

Auch die Gestaltung der Stadt innerhalb der Mauern folgte bestimmten Ordnungen und Mustern. Die bereits erwähnte Orientierung an den Himmelsrichtungen mit ihren jeweiligen Bedeutungen hatte zur Folge, dass - wegen der immer wieder festgestellten prioritären Wertigkeit der Nord-Süd-Achse - beispielsweise das Südtor der Stadtmauer das Haupttor darstellte. Die Ausrichtung nach Süden galt auch für Tempel, Hallen zur Ahnenverehrung etc., eigentlich für die ganze Stadt selbst, die sich an dieser zentralen Achse orientierte.¹⁸³ Dieter Hassenpflug spricht in diesem Zusammenhang von „linearer Zentralität“, die den hierarchischen Aufbau der Gesellschaft widerspiegelte. Zentral im Sinne von mittig war im allgemeinen immer der Kaiserpalast platziert, in der Nähe des Zentrums angesiedelt verschiedene Tempel, die „examination hall“ (für kaiserliche Beamtenprüfungen) sowie Wohngebiete höher gestellter Adelige bzw. Beamter.¹⁸⁴ Der Altar *God of the Earth* war westlich davon zu finden. Der Trommelturm (volle Stunden wurden angekündigt) sowie der südlich von ihm liegende Glockenturm mit warnender Funktion ergänzen diese Anordnung.¹⁸⁵ Beide zählen neben der Stadtmauer zu den wichtigsten Symbolen für die „Allgegenwart kaiserlicher Gewalt.“¹⁸⁶ Orte von geringerer Bedeutung, wie beispielsweise der Markt, wurden der Hierarchie folgend im Norden der Stadt angesiedelt.¹⁸⁷ Die bevorzugte Ausrichtung nach Süden spiegelt sich nach Dieter Hassenpflug auch heute noch wider und zwar in der möglichst konsequenten Orientierung von neu gebauten Wohnungen nach Süden hin.

Die Ost-West-Achse war der nächste wichtige Orientierungspunkt und daraus ergab sich ein internes Muster, ein Gitternetz an Straßen und Wegen innerhalb der

¹⁸² Hassenpflug 2009, S.61

¹⁸³ Wright 1977, S.37; Yinong Xu 2000, S.33

¹⁸⁴ Sen-Dou Chang 1977, S.99; Yinong Xu 2000, S.35f

¹⁸⁵ Sen-Dou Chang 1977, S.80, S.99

¹⁸⁶ Hassenpflug 2009, S.84

¹⁸⁷ Yinong Xu 2000, S.38

Stadt.¹⁸⁸ Yinong Xu sieht dieses interne Muster in Anlehnung an die traditionelle Einteilung der Ackerflächen entstanden.¹⁸⁹ Daraus folgen logischerweise weitere Zuordnungen, d.h. in der klassischen chinesischen Stadt war es kaum dem Zufall überlassen, wo welche gesellschaftliche Schicht angesiedelt ist, wo welche soziale Strukturen zum Ausdruck kommen können.¹⁹⁰ Nach William Skinner spiegelte sich diese soziale Differenzierung in den unterschiedlichen Zentren innerhalb einer Stadt wider: beispielsweise Handels- bzw. Marktzentren neben jenen für Verwaltungsbeamte bzw. die Gentry, wobei sich letzter in der Nähe von offiziellen Gebäuden, Ämtern etc. konzentrierten.¹⁹¹ Diese ursprünglich eher strikte Einteilung wurde im Verlauf der Jahrhunderte aufgelockert und durch zwar vorzugsweise nach Berufsgruppen geordneten „Districts“ ersetzt, ohne dabei jedoch sozial oder funktional homogen zu sein.¹⁹² Die Dichotomie Arm - Reich scheint weniger von Bedeutung gewesen zu sein. Das wesentlichste Element auch im urbanen Leben dürfte seit jeher insbesondere das Nachbarschaftsquartier gewesen sein.

Ein weiteres Merkmal der chinesischen Stadt ist nach Yinong Xu, dass diese typischerweise aus vergänglichem Material erbaut wurde, d.h. sie sollte Feuer oder anderen ähnlichen Verwüstungen nicht unbedingt stand halten, wurde also nicht auf Beständigkeit hin errichtet, sondern quasi im Anlassfall an derselben oder auch an einer anderen Stelle wieder errichtet.¹⁹³

Zahlreiche dieser Gestaltungsprinzipien spiegeln sich in der Anlage heutiger Städte natürlich wider. Teilweise wurden sie integriert und bewahrt, teilweise abgerissen, umgebaut oder sonst wie den Wandlungen und Notwendigkeiten der Zeit und ihrer jeweiligen Gesellschaft angepasst. Diese Verwobenheit von Raum und Tradition formuliert Dieter Hassenpflug: „Über den Blick auf das Schicksal von nach China immigrierten Produkten und Ideen sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass beim Bau des neuen China das alte - vor allem das China der Kaiserzeit, jedoch auch dasjenige der Republik und der Mao-Epoche - von innen her, mit endogenen Kräften fortgeschrieben wird.“¹⁹⁴

¹⁸⁸ Sen-Dou Chang 1977, S.97

¹⁸⁹ Yinong Xu 2000, S.34

¹⁹⁰ Nach Hassenpflug 2009 sind auch die Errichtung des Central Business Districts in den 1990er Jahren, die Ansiedlung des Bankenviertels bzw. die Neubauten für die Olympischen Spiele diesen Prinzipien der Ein- bzw. Unterordnung in historische Achsen mit entsprechender Bedeutung erfolgt, S.85f.

¹⁹¹ Skinner^b 1977, S.527ff

¹⁹² Sen-Dou Chang 1977, S.75

¹⁹³ Yinong Xu 2000, S.30

¹⁹⁴ Hassenpflug 2009, S.13

Stadt. Land. Historische Wechselwirkung

Was machte nun Stadtkultur aus? Was unterschied Stadt und Land voneinander, abgesehen von der Größe? Welche Beziehungen oder Wechselwirkungen bestanden? Allgemein ist Stadt nicht nur eine Ansammlung von Gebäuden, sondern bedingt einen bestimmten Lebensstil, eine Vielfalt an beruflichen Möglichkeiten, spezifische soziale Beziehungen, ermöglicht mehr neue bzw. unterschiedliche Erfahrungen (im Vergleich zum ländlichen Leben), für Ramesh Biswas stellt sie überhaupt eine „Geisteshaltung“ dar.¹⁹⁵

Wie stand es um die chinesische städtische Kultur bzw. was unterschied in China Stadt von Land? Dies scheint auf Basis der hier analysierten Literatur nicht ganz einfach zu beantworten. Städte waren jedenfalls - im Gegensatz zu ländlichen Siedlungen - stets auf das Engste mit einem Herrscher bzw. einem Fürsten verbunden „Es gibt keinen Fürsten ohne Stadt, und von jeder Stadt wird berichtet, daß sie von einem Fürsten gegründet wurde.“¹⁹⁶ Dies steht in Zusammenhang mit der jeweils bewusst erfolgten Planung und Gründung von Städten durch die jeweiligen Herrscher. Andererseits verfügten Städte wie bereits erwähnt über keinerlei juristische, steuerliche oder verwaltungstechnische Autonomie, die sie von ländlichen Siedlungen unterschieden hätte. Yinong Xu formuliert zudem: „They (*cities, Anm. d. Autorin*) existed for the sake of the country and not vice versa“.¹⁹⁷ Weiters führt er aus, dass im frühen China keine urbane Klasse bzw. Schicht existierte, da Städte eben lediglich Instrumente der kaiserlichen Herrschaft und Verwaltung waren. Erst während der Ming- (1368-1644) bzw. Qing-Dynastie (1644-1911) entwickelte sich in kleinen Gruppen etwas wie urbane Identität. Ähnlich Ramesh Biswas, „Trotz aller Voraussetzungen, dem Umfang der Städte, der städtebaulichen Meisterleistungen und der dahinter stehenden Organisation, entwickelte sich in China die Stadtkultur nicht in dem Ausmaß, wie wir sie von italienischen, hanseatischen, persischen oder indischen Städten her kennen. Dafür gibt es mehrere Gründe. Die Stadtkultur verkümmerte, weil während der Kaiserherrschaft nur Beamte Bildung genossen [...]. Die übrigen Bewohner der Stadt waren mit einer abendlichen Ausgangssperre belegt und konnten kein soziales Zusammenleben entwickeln.“¹⁹⁸ Andererseits hat keine Kultur (außer vielleicht der indischen) eine derart lange und durchgehende Geschichte an städtischen Ansiedlungen, wie schon oben bei der Historie der chinesischen Stadt ausgeführt. Vergleiche dazu auch die Aussagen von Alfred Schinz, der sehr wohl von einer besonderen städtischen Kultur spricht, insbesondere zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Biswas 2000, S.30

¹⁹⁶ Granet 1985 (1929), S.44

¹⁹⁷ Yinong Xu 2000, S.79

¹⁹⁸ Biswas 2000, S.23f

¹⁹⁹ Schinz 1989, S.16

Stadt scheint relativ oft negativ konnotiert gewesen zu sein. In der Gedankenwelt des Konfuzianismus waren Städte Orte von Laster und Korruption, während das Landleben die Tugendhaftigkeit fördere.²⁰⁰ Im 19. Jahrhundert galten sie als Einfallstore für Kolonialismus und Imperialismus, in der maoistischen Epoche wurde (wie bereits erwähnt) eine antiurbane Ideologie verbreitet und junge Menschen oder Abweichler zur (Um-)Erziehung in ländliche Gebiete geschickt. Allerdings scheinen in China soziale Unruhen mit Potential zu Aufstand bzw. Rebellion nie von städtischen Zentren ausgegangen zu sein, unter anderem deshalb, weil die städtische Bevölkerung besser kontrolliert war.²⁰¹

Letztendlich verfügte die Stadt doch über eine deutliche Anziehungskraft, aus den unterschiedlichsten Motivlagen heraus. Dazu nochmals Ramesh Biswas: „Bemerkenswert bleibt, dass trotz aller Nachteile und Behinderungen die Städte in China nach wie vor hohe Attraktivität haben. Wer aufs Land strafversetzt wurde, wollte immer zurück. Stadtbewohner wurden zwar verteufelt, besaßen aber große Privilegien wie Bildung, Gesundheits- und Altersvorsorge. Trotz ihres schlechten Rufs stellte die Stadt einen Zufluchtsort für politisch Verfolgte, Wehrdienstverweigerer, Freidenker, Künstler und Immigranten dar, für Menschen, die eine Gesellschaft vorwärts bringen.“²⁰² Daneben gab und gibt es beispielsweise auch profane ökonomische Zwänge, die Menschen dazu zu bringen, sich in Richtung Stadt zu begeben.

Zur Unterschiedlichkeit der Architekturen zwischen Stadt und Land finden sich ebenso divergierende Aussagen: Nach Yinong Xu besteht architektonisch wenig Unterschied zwischen städtischen und ländlichen Gebäuden, was allerdings nicht als Argument für ein „rural-urban continuum“ gelten kann, sondern vielmehr etwas über das Nicht-Vorhandensein einer distinkten formalen Zuordnung von Gebäudetypen und deren Funktion bzw. Nutzung aussagt.²⁰³ Ebenso F.W. Mote, wonach keine unterschiedlichen architektonischen Stile für Stadt bzw. Land existierten.²⁰⁴ Dagegen William Skinner, nach dem chinesische Städte sehr wohl deutlich andere Gebäude als ländliche Siedlungen aufweisen, beispielsweise den Trommel- bzw. Glockenturm, die „Examination Hall“ oder die Stadtmauer mit ihren spezifischen Elementen und Funktionen.²⁰⁵ Unklar bleibt, ob vielleicht ähnliche Gebäudetypen bestanden, aber beispielsweise unterschiedlich genutzt wurden. In Stil oder Material dürfte die Unterschiedlichkeit nicht zu suchen sein.²⁰⁶

²⁰⁰ Wright 1977, S.34

²⁰¹ Mote 1977, S.104 (bezieht sich auf Imperial Era)

²⁰² Biswas 2000, S.24

²⁰³ Yinong Xu 2000, S.244

²⁰⁴ Mote 1977, S.115

²⁰⁵ Skinner^a 1977, S.269

²⁰⁶ Yinong Xu 2000, S.85

Das oben erwähnte „rural-urban continuum“ bestand für F.W. Mote sehr wohl, d.h. die Bewegungen zwischen Stadt und Dorf bedeuteten für die Menschen nicht das Überschreiten irgendeiner spezifischen sozialen oder anderen Grenze.²⁰⁷ Demnach trennte auch Stadtmauer nicht eigentlich zwischen Innen-Stadt und Außen-Land, sondern eher zwischen geschützt und ungeschützt sein. Wesentlicher als die Frage nach Stadt oder Land, was per se keinen Unterschied ausmachte, war nach verschiedenen Literaturstellen jene des sozialen Standes, der geographischen Herkunft bzw. des Berufs.²⁰⁸

Ganz anders dagegen folgende Textstellen: Marcel Granet, der die Frühzeit Chinas bis zum Beginn der Kaiserzeit im 2. Jahrhundert v. Chr. betrachtete zeigte, dass eigentlich von zwei verschiedenen China gesprochen werden kann, „... eines China der Städte und eines China der Dörfer...“ und „Städter und Dörfler sind aufs klarste voneinander getrennt.“²⁰⁹ William Skinner spricht von der unbedingt notwendigen Differenzierung zwischen ländlich und urban in der chinesischen Gesellschaft. Und weiter: In der Gedankenwelt der Literati, der Elite herrschte eine dualistische Sichtweise vor, von einem „rural idyll“ bzw. einer „urban utopia“.²¹⁰ Ähnliche Ramesh Biswas: „Es existiert noch immer eine fast unüberwindbare Trennung zwischen Stadt und Land. Schon unter dem Kaiser konnte ein Landbewohner nicht ungehindert in die Stadt ziehen. Noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war es für Landbewohner aufgrund fehlender Lebensmittelkarten-, Schul- und Wohnungszuteilung beinahe unmöglich, in die Stadt zu kommen.“²¹¹ Das System der Wohnsitzregistrierung bildet auch im 21. Jahrhundert noch eine Hürde. Nichtsdestotrotz, Pendlerbewegungen, im Allgemeinen vom Land in Richtung Stadt gab es immer schon. Und auch deren Auswirkungen können unterschiedliche eingeschätzt werden. Einerseits brachte Migration dörfliche Strukturen und deren soziales Umfeld in die Stadt hinein, denn wo immer möglich stützten sich Zuwanderer auf ein Netzwerk von bereits dort Angesiedelten, womöglich aus dem gleichen geographischen Umfeld kommend, sie würden damit eher also zur Beibehaltung einer bestehenden Differenz beitragen.²¹² Irene Taeuber dagegen meint, dass Migranten aber auch mit bereits vorhandener lokaler Bevölkerung in der Stadt interagieren, was eine teilweise Angleichung von Lebens- bzw. Denkstil zur Folge hätte.²¹³

²⁰⁷ Mote 1977, S.104

²⁰⁸ Yinong Xu 2000, S.82; Skinner 1977, S.269

²⁰⁹ Granet 1985 (1919), S.43

²¹⁰ Skinner^a 1977, S.253, S.268. Manche Aussagen ließen sich wahrscheinlich dann besser zueinander in Verhältnis setzen, wenn die Zeitangaben der einzelnen Autoren etwas präziser als „imperial era“ oder „medieval era“ wären.

²¹¹ Biswas 2000, S.24

²¹² Susan Jones in Elvin, Skinner (Hg.) 1974, S.73

²¹³ Taeuber 1974, S.360

City und urbane Codes im 21. Jahrhundert

Urbanes Gewebe

Im Kontext des Wachstums der Städte können viele Facetten einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Stadterweiterung erfolgt in chinesischen Städten auf zwei Ebenen: in den Zentren vertikal, wobei hier vor allem Infrastruktur- oder moderne Prestigebauten bzw. die Entwicklung historischer Viertel zu modernen Geschäfts- oder Einkaufsbereichen im Vordergrund stehen. Oder horizontal, Wachstum in die Breite, über die Ränder der bestehenden Stadt hinaus, in neue Trabantensiedlungen hinein. Nach Dieter Hassenpflug scheinen die chinesischen Städte zu wachsen, „[...] ohne ihre Grenzen zu verwischen. Indem sie sich ausdehnen, schieben sie ihre Ränder deutlich wahrnehmbar vor sich her. Eine Zwischenstadt scheint sich nicht auszubilden [...]“²¹⁴ Auch die Siedlungsdichte nimmt zum Rand hin nicht ab, sondern dieser bildet ebenso hochverdichtete Räume aus.

Damit sind die unterschiedlichsten architektonischen, ökonomischen, sozialen bzw. kulturellen Konsequenzen und Phänomene verbunden. Ein wesentlicher Aspekt dabei ist das stadtplanerische bzw. stadtentwicklerische Vorgehen und dessen Qualitäten. Oftmals wird eine gewisse Nachhaltigkeit vermisst. Yung Ho Chang kritisiert das Fehlen jeglicher städtebaulicher Planung, es entstünden zwar viele tolle einzelne Bauwerke, die zusammen jedoch keine gute Stadt ergeben.²¹⁵ Das Neue wird selten in das Bestehende eingebunden oder daran angebunden. Das erste richtige Hochhaus in China wurde 1985 in Shenzhen errichtet, nach Xu Anzhi wirkt es allerdings „autistisch“ und steht in keiner Beziehung zum Straßenraum.²¹⁶ Hou Hanru²¹⁷ bzw. Uli Sigg²¹⁸ merken dazu an, dass Projekte meist zuerst baulich umgesetzt werden, bevor über eine Verbindung mit der bestehenden Umgebung, den vorhandenen Strukturen und räumlichen Nutzungen durch die Einwohner nachgedacht wird. Ebenso bezeichnet Linda Vlassenrood die moderne chinesische Stadt als „city of objects, i.e. a collection of iconic high-rise bearing no relation to the direct surrounding.“²¹⁹ Eine Ursache ortet Ai Wei Wei im System der staatlichen Architekturfirmen, sogenannter Planungsinstitute, die automatisch alle großen Bauaufträge erhalten, denen bei diesen Dimensionen aber die notwendige Erfahrung fehlt.²²⁰ Oftmals fehle auch das Verständnis dafür, wie gebaute Architektur zur Stadtentwicklung beitragen kann, wie etwas von den Einwohnern genutzt würde oder wie ein Bauwerk ein Stadtviertel bereichern könnte.

²¹⁴ Hassenpflug 2009, S.149

²¹⁵ Bechtler 2009, S.45

²¹⁶ Xu Anzhi 2000, S.33

²¹⁷ Hou 2009, S.17

²¹⁸ Bechtler 2009, S.46

²¹⁹ Vlassenrood 2006, S.47

²²⁰ Bechtler 2009, S.53ff

Ein bekanntes Beispiel dafür stellen die historischen Zentren in Städten dar. Diese hatten traditionellerweise eine hohe Belegungsdichte, waren durch illegale Anbauten weiter verdichtet, verfügten über spezifische soziale Strukturen, wurden jahrzehntelang mehr oder weniger ignoriert - und der nächste Schritt war in vielen Fällen der Abriss ganzer derartiger Viertel, da sie, zentral gelegen, mittlerweile ökonomisch äußerst wertvolle Gebiete geworden sind.²²¹ Damit verschwand der Wohnraum für viele Menschen, aber auch eine bestimmte Bautypologie bzw. spezifische Formen der Nutzung von lange gewachsenem städtischem Raum. Menschen werden aus diesen Räumen abgesiedelt und von ihren bisher maximal zweistöckigen Häusern oft in Hochhaussiedlungen am Stadtrand transferiert. Dies bringt nicht nur Veränderung, sondern oftmals den gänzlichen Verlust sozialer Netzwerke mit sich, zumal noch zusätzlich meist die Anbindung an bestehende städtische Infrastruktur fehlt. Wang Xiaodong konstatiert einen bestehenden großen Widerspruch zwischen den traditionellen Stadträumen in China und den Anforderungen des Industriezeitalters. Die historische Stadt löst sich auf, die Vorherrschaft sowjetischer Vorbilder geht zu Ende, ist aber formalistisch noch von Einfluss, immer noch ist die Ideologie der großen Plätze bzw. Achsen, der riesigen Flächennutzungsplanungen präsent - und parallel dazu tritt eine Moderne auf.²²² Die damit oft einhergehende bauliche bzw. ästhetische Gleichförmigkeit gilt es zunehmend auszugleichen.²²³

Andererseits kommen diese neuen Infrastrukturen den Ansprüchen der wachsenden Mittelschicht entgegen. Wirtschaftliche und politische Entscheidungen wie beispielsweise die bereits erwähnte Einführung der Fünf-Tageswoche oder die Entflechtung von Arbeitsplatz und Wohnort führen zu Änderungen im Lebensstil, im Freizeit- und Konsumverhalten oder in den sozialen Mustern, und auch nicht alle möchten in den klassischen, engen Hofhäusern wohnen. All dies hinterlässt Spuren in der Stadt, spiegelt sich veränderten bzw. neu definierten strukturellen, funktionalen, stadt-räumlichen und ästhetischen Codes wider. Städtische Kultur wird also - wie schon erwähnt - keinesfalls allein durch Architektonisches formiert, kommt aber unter anderem in diesem zum Ausdruck.

Zwei weitere „Bilder“ der heutigen chinesischen Stadt sollen hier der Vollständigkeit halber erwähnt werden, ohne jedoch detailliert beschrieben zu werden. Das erste sind die sogenannten *villages in the city*, die tatsächlich im wörtlichen Sinn Reste von

²²¹ Kögel, Meyer 2000, S.9

²²² Wang Xiaodong: Der Wandel des Stadtbegriffs; in: Kögel et al. 2000, S.18f

²²³ Ein Spezifikum in China ist der Bau kompletter neuer Kleinstädte (unter 200.000 Einwohner), die in der Einleitung zu Kögel et al. 2000 (S.12) als „Synthetische Instant-Städte“ bezeichnet werden. Diese sind insbesondere in den Sonderwirtschaftszonen angesiedelt, ihre Erscheinung ist meist nur vom Bild her und nicht von einer sozialen oder anderen Funktionalität her gedacht. Sie bedienen das Motto von den „Skylines als Chiffre für die prosperierende Stadt.“

ehemals am Stadtrand gelegenen Dörfern sind, die sich nun mitten im Hochhausgetümmel wieder finden. Am Beispiel der „urbanen Dörfer von Shenzhen“²²⁴ beschreibt Dieter Hassenpflug dieses Phänomen. 1980 wurde die Gemeinde Bao'an (heute eben das Gebiet Shenzhen) zur Sonderwirtschaftszone erklärt und wuchs in den nächsten Jahrzehnten von 30.000 auf bald fünf Millionen Einwohner an - mit entsprechendem architektonischem Wachstum in die Höhe bzw. Breite, in dessen Folge für die kleinen Dörfer, ihre Einwohner und deren Reisfelder kein Platz mehr war. Die Bauernfamilien verloren in Folge ihre Felder, behielten jedoch die Nutzungsrechte für die Bodenflächen ihrer Wohnhäuser. Daraus entwickelte sich ein architektonisch und soziokulturell deutlich von der sie umgebenden Stadt verschiedener Raum aus: Dorfkollektive wurden kommerzielle Unternehmen, Wohnraum wird an die ankommenden Arbeitsmigranten vermietet und ermöglicht so soziale Integration, eine beinahe nahtlose Fortsetzung des Dorflebens. Für Dieter Hassenpflug zeigt sich darin auch das immer schon kaum vorhandene Gefälle zwischen Stadt und Land, die niedrige Schwelle zwischen ländlicher und städtischer Kultur.²²⁵ Auch Hou Hanru widmet sich diesem urbanen Thema, das nicht nur in Shenzhen, sondern auch in Guangzhou und anderen größeren Städten zu finden ist.²²⁶ Er beschreibt die damit verbundene soziale und kulturelle Vielschichtigkeit: „This type of housing [...] is often built informally and not in accordance with basic urban regulations. [...] it is extremely dense and badly equipped, and all kinds of activities, including underground industries and illegal practices such as prostitution and drug dealing, have developed there. The urban authorities usually don't have the power to intervene, since these areas remain "villages". [...] At the same time, it's because of the need to respond to urgent problems that many inventive solutions have been devised in self-organizational ways by the "villagers", including some extremely lively and extraordinary architectural forms and alternative ways of life. "Villages in the city" are now laboratories for the new possibilities of urban life.“²²⁷

Das zweite Bild sind die „Stadtifikationen“, ein Phänomen, das ausführlich in Dieter Hassenpflug beschrieben wird.²²⁸ Bei diesen Stadt-Bildern handelt es sich um die Transponierung des europäischen urbanen „Kleides“ in den Kontext chinesischer Städte, Hassenpflug beschreibt dies als „medialisierende[n] Umgang Chinas mit dem Kulturerbe der westlichen, namentlich der europäischen Stadt“ bzw. als eine „Landschaft urbaner Inszenierungen“.²²⁹ Unter den neuen Satellitenstädten Shanghais findet sich beispielsweise *Anting Neustadt*, das den Idealtypus der

²²⁴ Hassenpflug 2009, S.155ff

²²⁵ Hassenpflug 2009, S.159

²²⁶ Hou Hanru 2009, S.18f

²²⁷ ebd.

²²⁸ Hassenpflug 2009, Kapitel 6

²²⁹ Hassenpflug 2009, S.16

deutschen Stadt an sich repräsentieren soll. Andere Beispiele sind die Stadtkopie von Amsterdam in Shenyang oder *Taiwushi Neustadt* als englische Stadt. Der jeweilige Erfolg dieser Städte - im Sinne von Angenommen-Werden durch künftige Bewohner - ist unterschiedlich und dürfte insbesondere von der Berücksichtigung von im chinesischen Kontext wichtigen Elementen wie etwa Südorientierung oder dem Verhältnis abgeschlossener bzw. offener Raum abhängig sein.

Migration

Städte nehmen mittlerweile die zentrale Rolle bei den aktuellen dynamischen Entwicklungen Chinas ein, mehr als 170 davon haben bereits mehr als eine Million Einwohner.²³⁰ Noch lebt knapp die Mehrheit der Bevölkerung in ländlichen Gebieten, die Städte ziehen jedoch ununterbrochen eine große, noch immer wachsende Menge an Wanderarbeitern und Migranten an. Die Bedeutung der Landwirtschaft sinkt, was immer mehr Arbeitskräfte verfügbar macht, die in die Städte mit ihren zahllosen Baustellen gehen. Dort sind sie sehr oft rechtlos, illegal, entwurzelt, wohnen in Abrisshäusern oder Baustellen, werden in informellen sozialen Netzen bzw. Strukturen etwas aufgefangen und stellen eines der aktuellen sozialen Probleme der chinesischen Gesellschaft dar. Durch diese Wanderarbeiter wächst wohl die Einwohnerzahl einer Stadt, dies steht aber in keinem Zusammenhang mit zunehmender Urbanisierung im Sinne eines bestimmten Lebens- und Arbeitsstils, im Sinne von entsprechende qualitativer Anpassung bzw. Weiterentwicklung auch der städtischen Infrastruktur. Migranten stellen dazu ein Gegenbeispiel dar: auch sie siedeln oftmals aus ökonomischen Gründen in die Stadt, verfolgen dabei aber einen Weg der wachsenden Mittelschicht mit aktiver Teilhabe am zunehmenden Wohlstand. Hinderlich ist dabei die bereits erwähnte Wohnsitzkontrolle (d.h. Registrierung am Ort der Geburt), die den Umsiedlern deutlich weniger Rechte bei Möglichkeiten des Wohnens, Wahl der Schule u.ä. einräumt.

Wohnbau

Der Wohnbau versucht, diesem Spagat zwischen klassischen sozialen bzw. kulturellen Werten und solchen der Moderne in China teilweise schon Rechnung zu tragen. Die wesentlichen Elemente und Zeichen im aktuellen Wohnbau fasst Dieter Hassenpflug zusammen: „Sie [*i.e. die neue chinesische Stadt; Anm. der Autorin*] ist jedoch auch die Stadt der verriegelten Nachbarschaften, der introversen Nachbarschaftshöfe, der vertikalen Form, der Dach- und Lichtskulpturen und, nicht zuletzt, der Nachbarschaft als eines mit Markenidentität versehenen Lebensstil-Produkts. [...] In den neuen abgeschlossenen Nachbarschaften vermischen sich das alte und das neue China auf eigene, kreative Weise.“²³¹ Wie bereits im Zusammenhang mit den traditionellen Gestaltungselementen erwähnt, kommt der

²³⁰ Angaben schwanken je nach Quelle und Kriterien

²³¹ Hassenpflug 2009, S.14

Orientierung nach Süden nach wie vor große Bedeutung zu: die Zeilenbauten sind fast durchgängig so ausgerichtet und verlaufen daher parallel hintereinander stehend in Ost-West-Richtung.²³² Auch neue Wohnsiedlungen an Stadträndern haben dieses „Zeichen“, wenn auch die Häuserzeilen manchmal nicht mehr gerade, sondern quasi wie sich schlängelnd gebaut wurden. „[...] verbinden sich in China die Südorientierung und die Größe der Wohnung zu einer auch heute noch unvermindert wirksamen Kernaussage über sozialen Status.“²³³

Die neuen Wohnhäuser sind zudem in die Vertikale orientiert: Treppenartig gestufte Gebäude, deren Anzahl an Geschossen nach Norden hin um jeweils 2-4 Stufen ansteigt²³⁴ - dabei immer die Südorientierung bewahrend. Auch hier findet sich symbolische Bedeutung eingeschrieben, beispielsweise in den Hausnummern oder der Lage: „Danach stehen die zwei- bis dreigeschossigen Villen in der „ersten Reihe“, [...] und die Massen, also die Wohnhochhäuser mit mehr als zehn Etagen werden in den hinteren Rängen untergebracht. [...] Insofern spiegelt diese Anordnung auch die finanziellen Möglichkeiten der Bewohner.“²³⁵ Wesentliches Element dieser Wohnanlagen ist die Gruppierung um einen zentralen Grünbereich, der dadurch die relative Abgeschlossenheit, die nach innen erfolgende Orientierung eines traditionellen chinesischen Innenhofs nicht nur zitiert, sondern auch fortschreibt - und als semi-privater Nachbarschaftshof der jeweiligen Wohnanlage einen räumlich abgeschlossenen Charakter verleiht. Dieter Hassenpflug bezeichnet diese architektonisch abgeriegelten Nachbarschaften als „Dörfer in der Stadt“, als „rurale Elemente, aus denen die Stadt zusammen gesetzt ist“.²³⁶

An den Rändern dieser Nachbarschaften entstehen Mischräume. Die westlichen, nördlichen und östlichen abschließenden Ränder dieser Anlagen bieten Raum für kommerzielle Nutzung, für Läden und Geschäfte aller Art, die sich zur Straße hin orientieren.²³⁷

²³² ebd., S.49f

²³³ ebd., S.52

²³⁴ ebd., S.53

²³⁵ ebd., S.53

²³⁶ ebd., S.58

²³⁷ In Hassenpflug 2009 (Kapitel 5) werden die unterschiedlichen Erscheinungsformen dieses Phänomens detailliert beschrieben.

Öffentlicher oder Offener Raum

Öffentlicher Raum meint nicht nur städtischen (materiellen) Raum im Freien (bzw. mittlerweile auch im Untergrund), dem keine spezifischen Funktionen zugeordnet sind. Oft ist dieser Raum von direkter oder indirekter gesellschafts-/politischer Bedeutung, kann er doch Ausdruck einer Zivilgesellschaft sein, bietet Platz für Versammlungen und/oder Demonstrationen bzw. ermöglicht ganz allgemein gemeinsamen Aufenthalt außerhalb der eigenen „vier Wände“, also außerhalb des Privatraums. Traditionellerweise ist diese Art von öffentlichem Raum für das Volk in chinesischen Städten nicht präsent gewesen (zu unterscheiden von öffentlichem Raum für Markt, Händler und ähnliche Aktivitäten des täglichen Lebens). Die westliche Vorstellung von Bürgertum war in der chinesischen Gesellschaft so nicht vorhanden und nicht zuletzt die Leitvorstellungen und Werte des Konfuzianismus, wonach das Private, der Fokus auf die Familie im Mittelpunkt zu stehen hat, bot keine Platz für ein derartiges Konzept. Öffentliche Plätze in traditionellen chinesischen Städten hatten andere Funktionen, beispielsweise wurde der Tiananmen-Platz in Beijing für Krönungs- und Siegesfeiern genutzt, für Paraden oder nationale Feiern, Frühlingsfeste und ähnliches.²³⁸ Jing Zhengzhi entwickelt eine umfassende Freiraumtypologie und teilt diese folgendermaßen ein: Vorplätze (Flughafen, Bahnhof, organisatorische Funktion), Verkehrsplätze, Administrative Plätze (vor Regierungs- oder Kulturgebäuden), Bürgerplätze (sind Sehenswürdigkeiten), Ökologische Stadtplätze, Gedenkplätze (musealer Charakter), Fußgängerzonen, Stadtpark, Kulturpark, Kinderplätze; Rasenanlagen zählen nicht dazu, wenn sie nicht benutzt werden dürfen. Nach Xu Anzhi entwickelt sich das Bewusstsein für öffentlichen Raum bei Stadtplanern und Architekten erst langsam und vor allem in Folge der Politik.²³⁹ Linda Vlassenrood beschreibt die aktuellen Entwicklungen dazu folgendermaßen: „In a rapidly changing society, in which leisure, shopping and sport, are becoming more and more important, it is logical that new needs are also being created in the area of the public domain. [...] Nevertheless, a clear distinction can currently be made between political public space and commercial public space. In the former case it is a question of enormous squares that were not designed as places to sojourn in. [...] Commercial public space consists of shopping centres, restaurants and cafes.“²⁴⁰

Dieter Hassenpflug setzt sich besonders differenziert mit der Frage nach öffentlichem Raum auseinander: für ihn gibt es diesen, unter anderem aufgrund der diesbezüglich nicht vorhandenen Tradition, so nicht in China, er bezeichnet den Status-quo vielmehr als „offenen Raum“. „Für Chinesen ist der Raum außerhalb des ummauerten bzw. umzäunten Lebens-, Wohn-, Arbeits- und Bildungsbereichs, der

²³⁸ Jing Zhengzhi 2000, S.57

²³⁹ Xu Anzhi 2000, S.32

²⁴⁰ Vlassenrood 2006, S.48

Raum außerhalb von Familie und Gemeinschaft, immer noch primär ein Nicht-Raum oder „Nicht-Ort“, eine stadträumliche Leerstelle mit bestenfalls funktioneller Bedeutung [...] Diesen Raum bezeichnen wir als offenen Raum. [...] ein Raum, den man durchqueren oder überwinden muss, um am Ende wieder in einen bedeutungsvollen Raum einzutreten.“²⁴¹ Eine andere Möglichkeit zur Sinnstiftung besteht darin, diesen Raum semi-privat zu vereinnahmen. Dies kann beispielsweise daran abgelesen werden, dass private Verrichtungen des Alltags - wie Wäsche trocknen, Mahjong spielen, Schläfchen am Nachmittag - in den städtischen Straßenraum verlegt werden. Städtische Räume ordnen sich demnach entlang der Linie Privater Raum - Semi-privater Raum (abgeschlossene Nachbarschaftshöfe) - Offener Raum (undefinierter Raum, kann semi-privat benutzt oder kommerzialisiert sein) - Öffentlicher Raum (kommerzialisiert oder politisch konnotiert) von innen nach außen.

Olympia und EXPO

Passend zu all diesen Ausführungen läuft zwischen Mai und Oktober 2010 die EXPO 2010 in Shanghai unter dem Motto *Better City, Better Life*. Die Bedeutung der Stadt, die möglichen Gefahren und die Rolle der Harmonie dabei lesen sich in den offiziellen Statements folgendermaßen: “By virtue of its embracing and regenerating nature, the city has played a significant role in the perfection of order in human society. [...] Despite all its glories, there is no denying that the city today, because of high-density living patterns, faces a series of challenges, such as spatial conflicts, cultural collisions, resource shortages and environment degeneration. Without effective controls, the unchecked expansion of cities will aggravate these problems and consequently erode the quality of urban life. [...] All the problems facing the city, including congestion, pollution, crime and conflict, are believed to have originated from the discords between man and nature, between man and man, and between spiritual and material aspects of life. It is also maintained that such discord, if left unattended, will inevitably lead to the decline of the quality of life in cities and even the degeneration of human civilisation. [...] It is in the face of such discord that Expo 2010 Shanghai China proposes the concept of a "City of Harmony" responding to the appeal for "Better City, Better Life". [...] The "City of Harmony" features harmonious co-existence of diverse cultures, harmonious economic development, harmonious living in the age of science and technology, harmonious functioning of communities, the cells of the city, and harmonious interactions between urban and rural areas.”²⁴² Der wesentliche Aspekt liegt dabei, wenn auch in eine offizielle Werbesprache verpackt, darin, dass potentielle und bestehende Probleme in Zusammenhang mit dem ungesteuerten bzw. nicht nachhaltigen Wachstum der Städte gesehen und angesprochen werden.

²⁴¹ Hassenpflug 2009, S.30

²⁴² <http://www.expo2010.cn/expo/expoenglish/oe/tal/userobject1ai35589.html> (15.6.2010)

Einen deutlich kritischeren Blick auf die Stadt, ihre Strukturen, ihre Organik und das urbane Leben im 21. Jahrhundert wirft Hou Hanru. Die Vergabe der Olympischen Spiele an Beijing führte nach ihm zu einem „fervent rush towards urban expansion and construction of new architectural landmarks [...] in order to transform the ancient capital city [...] into a veritable global metropolis.“²⁴³ Die dabei entstandenen Bauten beurteilt er sehr unterschiedlich, das Grand National Theatre bezeichnet er als Desaster, als ein “grotesque edifice”, dessen Eintrittskarte mehr kostet als der Monatslohn eines an der Erbauung beteiligten Arbeiters. Hingegen hält er den Chinese Central Television Tower für „absolutely convincing“, „the result of profound studies of the urban history of the city, the Chinese social system, and critical insights into global urban changes.“²⁴⁴ Als problematisch sieht er die 3D-Simulationen im Zusammenhang mit Architektur-Präsentationen: “Fiction replaces reality [...] There’s no longer any difference between fiction and the city.”²⁴⁵ “Suddenly, one sees a division of the city: one that is real for those who can afford it but fictive for those who cannot. [...] For the benefit of the minority who claim to be creating a new and upgraded life for the rest of the population, others are forced to accept the fiction as the reality and to give up land where generations of their families have lived and laboured.”²⁴⁶

Als besonders krasses Beispiel für die “violence of urban gentrification” sieht er die Entwicklung im Beijinger Viertel Dazhailan. Dort hatte sich über Hunderte von Jahren ein kommerzielles Zentrum für Kleingewerbe aller Art entwickelt, Kunsthandwerk, Imbissläden, Teehäuser, auch Prostitution. Ab den 1990er Jahren wurde dieses Gebiet vernachlässigt und verslumte schließlich. Im Zuge der Vorbereitungen für Olympia wurde beschlossen, dieses Viertel in eine authentisch chinesische touristische Attraktion zu verwandeln - alleine, es wurde nicht renoviert, sondern komplett abgerissen und quasi als Attrappe wieder aufgebaut. „While the newcomers to the area are tourists and service businesses, the original inhabitants were sent to the outskirts of the city.“²⁴⁷ Wobei er auch festhält, dass derartige Zerstörungen kein Novum des 21. Jahrhunderts sind, sondern beispielsweise auch schon durch die „socialist revolutionary ideology and its radical form of achieving modernity“ verursacht wurden.

²⁴³ Hou Hanru 2009, S.8

²⁴⁴ ebd., S.9

²⁴⁵ ebd., S.11

²⁴⁶ ebd., S.12f

²⁴⁷ ebd., S.16

Auf einer allgemeineren Ebene beschreibt Huang Du die aktuellen Entwicklungen: “It goes without saying that Beijing, Shanghai, Guangzhou and Shenzhen, cities that typify the ongoing urbanization process, are currently undergoing a dramatic transformation in their patterns of thinking, social consciousness, social norms, ethic morals, lifestyle and aesthetic consciousness.”²⁴⁸

Die möglichen Facetten in der künstlerischen Auseinandersetzung mit diesen Entwicklungen und ihren Konsequenzen werden in Kapitel 4 dargestellt.

²⁴⁸ Huang Du 2006, S.73

4 URBANE SZENERIEN. ASPEKTE DER ZEITGENÖSSISCHEN FOTOGRAFIE

In diesem Kapitel wird der Frage nachgegangen, wie die moderne Großstadt bzw. das Leben darin, die damit verbundenen Prozesse und Strukturen in fotografischen Positionen zeitgenössischer chinesischer Künstler sichtbar werden. Im Fokus steht hier nicht so sehr die detailreiche (oftmals nur westlichen Begriffen und Diskursen verhaftete) Analyse einzelner Bilder, deren umfassende Dechiffrierung vor dem Hintergrund der traditionsreichen und vielfältigen Kultur Chinas im Rahmen einer Diplomarbeit ohnedies nur ansatzweise erfolgen könnte. Vielmehr soll die Vielfalt der künstlerischen Arbeiten in der Auseinandersetzung mit dem Phänomen Stadt im 21. Jahrhundert sichtbar gemacht werden - also eine Darstellung jener Motive bzw. visuellen Strategien erfolgen, mit deren Hilfe die urbanen Entwicklungen, die sich verändernden Stadtlandschaften und die vielfältigen damit verbundenen Konsequenzen thematisiert werden.

Im Mittelpunkt stehen dabei eigenständige fotografische Arbeiten. Videoaufnahmen (bzw. Stills daraus), fotografische Dokumentationen von entsprechenden Performances, Verwendung von Fotografie in Installationen oder ähnliche Arbeiten werden im Rahmen dieser Arbeit nicht betrachtet. Inhaltlich konzentriert sich die Darstellung in diesem Kapitel wie oben erwähnt auf die moderne Metropole und ihre architektonischen, sozialen und kulturellen Facetten. Dabei sollen Abgrenzungen beispielsweise zur klassischen Architektur-Fotografie oder zur Mode- und Werbefotografie berücksichtigt werden. Teilweise wird die Abgrenzung einzelner Genres voneinander nicht immer möglich sein, insbesondere die Grenze zur Dokumentar-Fotografie kann oft nicht dezidiert gezogen werden. Hybridformen bzw. im Grenzbereich angesiedelte Arbeiten sind existent, viele oszillieren - manchmal bewusst - zwischen verschiedenen Bedeutungen bzw. Ansprüchen und lassen in ihrer diesbezüglichen Fluidität unterschiedliche Kategorisierungen zu. Wissen über die Intention des Künstlers bzw. über das dahinter stehende Konzept, aber auch das Erkennen spezifischer Ästhetiken können für den Versuch einer Abgrenzung hilfreich sein.²⁴⁹

Die moderne Stadt im 21. Jahrhundert kann, wie bereits in Kapitel 3 dargestellt, aus vielen durchaus unterschiedlichen Positionen heraus betrachtet und beschrieben werden. Aus dieser Vielfalt an möglichen Perspektiven und Kategorisierungen wurden im Rahmen der vorliegenden Arbeit drei Überbegriffe heraus gearbeitet, die jeweils spezifische Facetten von Stadt bzw. Urbanität beinhalten: *City Moves*, *City*

²⁴⁹ Beispielsweise ist die klassische Architektur-Fotografie im Allgemeinen insbesondere durch folgende Eigenschaften gekennzeichnet: Betonung geometrischer Formen, deutlicher Kontrast in den Bildflächen, sehr klarer Bildeindruck, Präzisierung konkreter weniger Blickachsen, Unzeitlichkeit, gleichmäßige Ausleuchtung, Abwesenheit von Personen.

Ruins sowie *City Plays*. Gemeinsam ist diesen hier entwickelten Kategorien, dass sich schon in deren Benennung die Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit des Phänomens Stadt spiegelt: die Worte „moves“, „ruins“ bzw. „plays“ können jeweils als Verb oder als Plural eines Substantivs gelesen werden. Etwas ist also passiert in bzw. mit der Stadt, es gibt Bewegungen, Überreste, Ruinen, Spiele, Inszenierungen. Aber auch: die Stadt selbst tut etwas, nicht zuletzt mit ihren Bewohnern, die Stadt bewegt, sie ruiniert oder wird ruiniert, sie spielt und ist Kulisse bzw. Bühne. Je nach eigener Verfasstheit wird dies jeweils positiv, negativ oder eher neutral konnotiert sein.

In jedem der folgenden drei Abschnitte erfolgen zuerst Erläuterungen zum inhaltlichen Kontext des betreffenden Überbegriffs. Zu den angeführten Künstlern finden sich einleitend kurze Notizen zur Skizzierung des biographischen Hintergrunds, ohne jedoch jeweils das gesamte Oeuvre vollständig darstellen zu wollen. Die Auswahl der Künstler erfolgte prioritär nach thematischer Relevanz, d.h. fotografische Arbeiten zum Thema Stadt, Urbanität, Leben in der modernen Großstadt mit allen Facetten und Konsequenzen. Die hier erwähnten Künstler arbeiten nicht immer ausschließlich mit dem Medium Fotografie, viele kommen aus der Malerei, wenden sich ihr wieder zu, arbeiten auch in Video oder installativ. Die einzelnen fotografischen Arbeiten werden im Folgenden nicht einer technischen Analyse unterzogen, Fragen nach dem Betrachterstandpunkt, nach Perspektive, Lichtwirkung oder Bildaufbau wird nicht spezifisch nachgegangen, diese können im Einzelfall von Interesse sein. Im Mittelpunkt steht wie bereits erwähnt die motivische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der modernen Metropole und dem Leben darin.

Neben der thematischen Relevanz wurden folgende weitere Kriterien für die Auswahl im Rahmen dieser Diplomarbeit herangezogen: Fokus auf Festland-China (d.h. ohne Hongkong oder Taiwan), d.h. Künstler, die in Festland-China leben und arbeiten (unabhängig von eventuell erfolgten Auslandsaufenthalten, Teilnahme an artist-in-residence Programmen und ähnlichem); Verfügbarkeit von entsprechendem Fotomaterial und Informationen in deutscher oder englischer Sprache; sowie schließlich die Möglichkeit zur Kontaktaufnahme bzw. Recherche über Galerien u.ä. Zahlreiche spannende chinesische Fotokünstler könnten hier zum Thema „Leben in der modernen chinesischen Großstadt“ näher dargestellt werden. Teilweise war zu wenig Material in einer bewältigbaren Sprache verfügbar, teilweise handelt es sich um schon viel zitierte Künstler, teilweise mussten im Rahmen dieser Arbeit pragmatische Entscheidungen getroffen werden. Bei dieser Darstellung der zeitgenössischen künstlerischen Positionen wird daher keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, sondern es soll exemplarisch die aktuelle Bandbreite im

fotografischen künstlerischen Schaffen zum Thema Stadt bzw. Urbanität aufgespannt werden.

4.1 City Moves

City Moves meint städtische Bewegungen: die Stadt verändert sich, es geht um Geschwindigkeit, um sich ändernde Fassaden bzw. Strukturen, um das *Down & Up* von Bauten und Stadtteilen, um Ausdehnung in die Vertikale und in die Horizontale, um das Verschieben von physischen Grenzen. Die Stadt bewegt und verändert sich in Zeit und Raum. Ebenso verändern und bewegen sich die in ihr lebenden Menschen. Das meint das emotionale Berührt-Sein ihrer Bewohner, denn die Veränderungen in / der Stadt bewegen die in ihr lebenden Menschen ja nicht nur physisch in ihrem Umfeld, zwingen vielleicht zu schnellen Schritten in den Straßen oder verleiten zu einem Umherschweifen und bringen so eine neue Kartographie der Bewegungen, andere Muster im *Street Life*. Das Leben der *City Dwellers* bewegt sich (und den *City Dweller* selbst) in all seinen Facetten deutlich anders als jenes der ländlichen Bevölkerung oder jenes in Städten anderer Epochen. Aktuelle Studien zum Leben in Großstädten und Mega-Cities zeigen, dass der Lebensstil der Menschen in derartigen städtischen Gebieten weltweit einander weitaus ähnlicher ist als derjenige von städtischen bzw. ländlichen Bewohnern im selben Land. All dies berührt den urbanen Menschen auch persönlich, emotional, hinterlässt Spuren im einzelnen konkreten Leben, die sowohl negative als auch positive Bedeutung haben können, die Ausdehnung, Verlust, Einschränkung oder Erweiterung mit sich bringen können.

Birdhead (Song Tao und Ji Weiyu)

Song Tao: 1979 in Shanghai; 2000 Abschluss an der Shanghai School of Arts and Crafts; lebt und arbeitet in Shanghai.

Ji Weiyu: 1980 Shanghai; 2000 Abschluss an der Shanghai School of Arts and Crafts; 2000-2004 Grafikdesign am Central St. Martins College of Arts and Design, London; lebt und arbeitet in Shanghai.

Song Tao und Ji Weiyu sind sowohl als eigenständige Künstler tätig als auch gemeinsam als Künstlerduo.²⁵⁰ Als *Birdhead* begann ihre Zusammenarbeit im Jahr 2004 eher zufällig. Während eines Studienaufenthalts von Ji Weiyu in London machte jeder Fotografien aus seinem täglichen Leben, die sie dann - nachdem sie schon eine lange Freundschaft verband - via Internet austauschten. Während eines zweiwöchigen Besuchs Jji Weiyus in Shanghai fotografierten beide dann gemeinsam ihren Alltag in Shanghai und entwickelten ihr erstes Foto-Album "The Beginning of

²⁵⁰ Beispielsweise *The Floor: Life is wonderful* (2003; Fotoinstallation) von Song Tao

Summer". Seither wird jährlich ein Album mit Fotoserien aus Shanghai publiziert sowie zweijährlich eine Ausstellung veranstaltet.

Damit ist auch schon *Birdheads* Konzept im Wesentlichen umrissen. Alle ihre Fotografien (Abbildung 18) haben sie selbst, Shanghai und das Leben der Jugend in dieser Großstadt als Thema. Aufgewachsen in den 1980er Jahren in Shanghai zu einer Zeit, in der das urbane Wachstum schon deutlich beschleunigte, drückt sich dies in den Fotoserien auch aus. Ihre Bilder - farbig oder schwarz-weiß - wirken oft wie zufällig entstanden, haben teilweise das Atmosphärische eines schnellen Schnappschusses: jemand läuft aus dem oder ins Bild, angeschnittene Köpfe am Bildrand, unscharfe Stellen, fragmentarische Bildausschnitte, Spiegelungen etc. Unspektakuläre Szenen an teilweise auch unspektakulären Orten sind zu sehen, nicht inszenierte, subjektive Bilder des unmittelbaren Alltags in der urbanen Realität und Kultur von *Birdhead*. Die Gesamtheit einer Stadt setzt sich nicht nur aus vergangener oder gegenwärtiger Architektur zusammen, sondern notwendigerweise auch aus dem Leben ihrer Bewohner. *Birdhead* bewegen sich durch die Stadt, die sich ihrerseits durch den steten Wandel bewegt. Sie zeigen ihr persönliches Shanghai, aber auch die architektonischen Entwicklungen (insbesondere in Vorbereitung der Weltausstellung 2010) und dessen Auswirkung auf das tägliche Leben. In ihren Fotografien gelingt es ihnen, das inmitten-der-Stadt-sein direkt zu vermitteln, als ob der Betrachter mit ihnen unterwegs wäre. Dies gelingt beispielsweise durch die Perspektive, auf gleicher Höhe vermeint der Betrachter teilweise direkt mit bzw. hinter oder neben den Protagonisten unterwegs zu sein.

Ihr Anliegen dabei drücken sie folgendermaßen aus: „We use cameras to express our feelings. They are tools that we use to tell stories and express our feelings. [...] and what is shown in these photos is something of our understanding of Shanghai; they actually become Birdhead's photos and are Birdhead's world. [...] This process of moving from the city of Shanghai to the world of Birdhead is very interesting. [...]“²⁵¹ Fotografie ist dabei ihr Instrument, sich selbst, ihr privates Leben und was sie bewegt darzustellen, ihre subjektiven Eindrücke und Gefühle auszudrücken. Nicht Kritik steht für sie im Mittelpunkt, sondern Freude am Tun: „These photos we took can be very normal and it seems you can find them easily in daily life. However, all of them reveal how much we love and enjoy our life.“²⁵² Diese persönlichen Berichte sind auch Ausdruck eines zunehmend individualisierten Lebensstils, in dem die konfuzianischen Bindungen innerhalb der Großfamilie beginnen, an Bedeutung zu verlieren. Eine Realität, die insbesondere für die jüngere Generation in den urbanen globalisierten Lebensräumen Gültigkeit erlangt hat.

²⁵¹ www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/1077 (5.10.2010)

²⁵² ebd.

Chi Peng

1981 in Yantai, Provinz Shandong; 2001 Studium der Malerei, nach einem Jahr Wechsel zur Fotografie; 2005 Abschluss am Digital Media Department an der Central Academy of Fine Arts in Beijing; lebt und arbeitet in Beijing.

Chi Peng ist vor allem für seine Arbeiten zu Fragen der (geschlechtlichen) Identität bekannt, aber auch für seine narrativen Serien, die Figuren und Ereignisse aus der chinesischen Mythologie bzw. aus historischen Erzählungen zitieren. In den meisten seiner digitalen, Realität und Fiktion verzahnenden Arbeiten steht die Ich-Perspektive im Vordergrund. Im Kontext dieser Diplomarbeit wird seine vierteilige Serie *Sprinting Forward* (2003-2005) (Abbildung 19) näher betrachtet, die vor dem Hintergrund Beijings als Kulisse unter anderem das Leben in der Großstadt reflektiert. In allen vier Bildern sind nackte männliche laufende Figuren - der Künstler selbst - zu sehen, die offenbar vor etwas auf der Flucht sind. Die nackten Körper wirken hier nicht entblößend, man sieht sie ausschließlich von hinten sowie in unterschiedlichen urbanen Räumen. Jedes Mal werden sie von dicht ober oder neben ihnen fliegenden kleinen roten Flugzeugen begleitet. Die so deutlich ausgedrückte Bewegung suggeriert einen Ablauf, was die Bilder wie Ausschnitte aus einem Film oder Video wirken lässt. Man könnte die vier Bilder auch in der Reihenfolge ihrer Entstehung als kurze Story lesen: jemand/mehrere läuft mit großer Dringlichkeit aus einem Gebäude, eilt durch die Stadt inmitten des städtischen Verkehrs, auf breiten Wegen an grauer moderner Architektur vorbei, vermeintlich ins freie Land, um dann letztlich allein auf einem Stiegenaufgang vor einer stahlblauen, undurchdringlichen, kalten Glasfassade eines modernen Gebäudes zu landen.

Die Bewegungen stehen hier für unterschiedliche Ebenen: einerseits geht es um eine Suche, andererseits auch um ein Entfliehen vor den Veränderungen der Großstadt. Auch die Flucht vor der Realität oder vor gewissen gesellschaftlichen Realitäten könnte gemeint sein, die jedoch letztlich kein zu erreichendes Ziel zu kennen scheint. Die dargestellte Suchbewegung kann sich aber auch auf das persönliche Innenleben beziehen, auf die eigene Befindlichkeit und Unsicherheit bzw. Verunsicherung angesichts der urbanen Realitäten. Für Chi Peng steht auch die Nacktheit der in den Bildern dargestellten Figuren mit diesem letztgenannten Aspekt in Zusammenhang: „Nacktheit, die in meinen Arbeiten eine große Rolle spielt, ist für mich einerseits Ausdruck echten Lebens, aber auch ein Hinweis auf die Leichtverletzlichkeit der Jugend.“²⁵³ Die gesellschaftlichen Veränderungen im urbanen Leben erfordern immer wieder ein Ausbalancieren mit dem eigenen Selbst, Fragen nach Zugehörigkeit werden gestellt, der Wunsch nach individueller Lebensweise kann manchmal zum Wunsch nach Flucht führen. Dazu Chi Peng: „Die Unzufriedenheit sowohl mit sich selbst als auch mit der Gesellschaft kennzeichnet die Jugend wie ich

²⁵³ Kunstforum International, Band 194, 2008, S.202f

sie erlebe“.²⁵⁴ „Als Stadtbewohner, der in den Zwischenräumen materieller Dinge lebt, ist es ungeheuer schwer, für sich einen spirituellen grünen Raum zu finden oder eine Tiefgründigkeit zu erfahren [...] Insofern sind „Homelessness“, „Floating“ und „Escaping“ besondere Momente im großstädtischen Kontext. „Sprinting“ und „Capturing“ markieren Verwirrung und Orientierungsverlust [...]“ Die Arbeiten zu *Sprinting Forward* sind also kein Abbild einer Realität, wie sie in urbanen Räumen zu sehen ist, sondern vielmehr eine Spiegelung bzw. eine Visualisierung der inneren Befindlichkeit bzw. Rastlosigkeit junger Menschen im urbanen Leben.

Jiang Pengyi

1977 in Yuanjiang, Provinz Hunan; 1999 Abschluss am Beijing Institute of Art & Design; erste große Ausstellung im Rahmen des Lianzhou International Photo Festival 2007; lebt und arbeitet in Beijing.

Jiang Pengyi beschäftigt sich in seiner Serie *All back to Dust* (2006-2007) insbesondere mit den im letzten Jahrzehnt so massiv aufgetretenen „Wolkenkratzern“, die er als Symbole von Chinas wieder erlangter Größe, als äußeres Testimonial zum Beweis von Chinas Modernität bezeichnet. Die Bilder (Beispiel Abbildung 20) zeigen moderne Hochhäuser, darunter auch ikonische Gebäude wie beispielsweise das Nationaltheater oder das National Art Museum (NAMOC) in Beijing, die aus ihrem urbanen Kontext gerissen, miniaturisiert und übereinander geworfen gemeinsam mit herkömmlichem Abfall in Schutthalden und anderen Ablageplätzen gelandet sind. Die vordergründige Ästhetik ließe diese Bilder auch in der Kategorie *Ruins* einordnen, jedoch bezieht sich Jiang Pengyi in seinen Statements zu diesen Arbeiten vor allem auf das Bauen an sich, auf die Geschwindigkeit, mit der diese Gebäude hochgezogen werden. Vom Abriss bedrohte oder bereits betroffene Gebiete sind hier nur indirekt thematisiert, indem jede Konstruktion auch Destruktion bedingt. „The City is a place where buildings furiously propagate.“²⁵⁵ Dies lässt sich auch vor dem Hintergrund des I Ging, des Buchs der Wandlungen, lesen. Sowohl Konstruktion als auch Destruktion sind Teil eines notwendigen Prozesses von Veränderung, erst durch diese Wandlungen entsteht die Welt. *All back to Dust* zitiert somit ein Umwandeln als Kreislauf von Erscheinungen, die einander jeweils ablösen oder auch ein Verwandeln, den durch Kausalität hervorgerufenen Wechsel der Erscheinungen.

Diese Gebäude erzeugen aber auch Emotionen, sie verlangen Ehrerbietung, sie lösen Bewunderung aus, sie verführen, sie befriedigen Bedürfnisse, unter anderem „... to satisfy a thirst for marvelous spectacle“²⁵⁶. Ihre Verkleinerung und

²⁵⁴ Kunstforum International, Band 194, 2008, S.202f

²⁵⁵ Alle Zitate: Paris-Beijing Photo Gallery, Jiang Pengyi; 2008

²⁵⁶ In seinen Kommentaren zu *Luminant* verweist er dezidiert auf die Schriften Guy Debords zur Spektakulisierung der Gesellschaft.

Dekontextualisierung wirkt einerseits gegen ein unheimliches Gefühl angesichts der rasanten Veränderungen und lässt die Realität nicht ganz so drastisch erscheinen. Andererseits wird damit auch die Bedeutung dieser überwältigenden Bauten relativiert, denn „[...] the grand objects outside are composed of countless microscopic particles. In fact, they are all just piles of dust.“

In zwei weiteren, hier nicht näher ausgeführten Serien, *Luminant* (2007) bzw. *Unregistered City* (2008-2010), setzt sich Jiang Pengyi mit der Ambivalenz moderner Bauten der Großstadt bzw. deren Proliferation auseinander.

Weng Fen (Weng Peijun)

1961 auf der Insel Hainan; 1985 Abschluss in Ölmalerei an der Guangzhou Academy of Fine Arts; Lehrer am Art Collage der Hainan University; lebt und arbeitet in Haikou City.

Weng Fens sechsteilige Serie *On the Wall* (1999-2002) zeigt auf den ersten Blick Skylines moderner Großstädte (Abbildung 21). Die Ansichten aus der Ferne auf die jeweilige Metropole - die Arbeiten zeigen die Sonderwirtschaftszonen Haikou, Guangzhou bzw. Shenzhen - sind alle gleich aufgebaut. Das obere Bilddrittel zeigt einen stahlblauen, manchmal auch wolkenverhangenen Himmel, mittig ist in einiger Entfernung eine Skyline zu sehen, im unteren Drittel, also im Bildvordergrund sitzt ein Mädchen in Schuluniform auf einer Mauer und blickt auf die Stadt. Das in die Ferne blicken zitiert hier einen Topos, der vor allem in der chinesischen Propaganda-Kunst häufig auftaucht.²⁵⁷ Die bildlichen Darstellungen in der Mao-Zeit, mit Vorliebe Ölmalerei, zeigen männliche und weibliche Helden bzw. Vorbilder der Gesellschaft, die mit mutigem und entschlossenem Gesichtsausdruck die Herausforderungen der Zukunft meistern werden bzw. diese strahlend lachend begrüßen. In Weng Fens Bilder kehrt das in die Zukunft blickende Mädchen dem Betrachter jedoch den Rücken zu, er sieht sie von hinten, nimmt aber gleichzeitig den Standpunkt des Mädchens ein und sieht seinerseits auf die Silhouette der Stadt. Die Bereiche vor der Mauer sind mit Gestrüpp überwuchert, hier hat also noch keine moderne Stadtentwicklung stattgefunden, dieser Ort steht im Gegensatz zur modernen Metropole des neuen China dahinter. Die Mauer bildet einerseits eine Barriere, ist aber gleichzeitig nicht unüberwindbar, denn wie sonst könnte ein junges Mädchen diese ohne Hilfsmittel erklimmen? Die Mädchen bleiben anonym, über ihre Gedanken erfährt man nichts, eben so wenig über ihre Emotionen angesichts der rasanten Urbanisierung: sehnsuchtsvoll? Die künftigen neuen Möglichkeiten begrüßend? Das Unerreichbare bewundernd? Das Neue, Große fürchtend? Was sie sehen, ist ebenfalls in allen Bildern der Serie gleich: eine austauschbare, weil in ihrer

²⁵⁷ Vergleiche dazu beispielsweise Stefan Landsberger: Chinesische Propaganda; Köln 1996

gleichförmigen Architektur monoton gewordene Großstadt. Sogar das Blau des Himmels scheint standardisiert zu sein.

Die Arbeiten dieser Serie werden oftmals als eine Darstellung einer allgemeinen Angst vor der Zukunft beschrieben. Dies lässt sich nicht ohne weiteres so argumentieren und auch der Zugang Weng Fens ist deutlich differenzierter. Was eventuell in die Bilder hinein interpretiert werden kann, ist das Aufzeigen einer Kluft zwischen Träumen, versprochenen Möglichkeiten und den tatsächlichen Realitäten. Ein Aspekt ist die Kritik an der zunehmenden Gleichförmigkeit in der Gestaltung urbaner Architektur bzw. Räume, die Wiederholung der immer gleichen Formen, Materialien und Fassaden, die Fantasielosigkeit und fehlende Individualität bei urbanen Neubauprojekten. Die zunehmende Urbanisierung an sich ist ihm kein Anlass für Kritik, er begreift sich als modernen Menschen, der Großstädte und deren Geschwindigkeit, deren Veränderung schätzt und braucht, wiewohl dies auch verwirren kann: „Nun erfüllte mich diese rasante Entwicklung in der Stadt zwar mit Leidenschaft. Manchmal jedoch wusste ich nicht, womit ich anfangen sollte, und manchmal machte ich mir Sorgen angesichts der Schnelligkeit der Veränderung. An anderen Tagen fand ich es einfach nur großartig und wunderbar. In mir fühlte ich die ungeheure Sehnsucht, dorthin zu ziehen, wo sich etwas bewegt und verändert. Deshalb also Beijing. [...] und vielleicht ist die Empfindung analog zu der, die der Mensch angesichts der Modernisierung hat. Für ihn ist alles so neu wie unvorhersehbar. Obwohl verwirrt, ist man voller Hoffnung. Gemischte Gefühle kommen da zum Ausdruck.“²⁵⁸

Ähnliche Themen, auch seriell bearbeitet, finden sich bei Weng Fen in *Staring at the Sea* (2003-2004) oder in *Bird's Eye View* (2002-2004), wo Mädchen in Schuluniform auf dem Dach eines Hochhauses stehen und von oben auf Stadt blicken. Die Serie *Family Aspirations* (2000-2003) thematisiert die Fülle an Wünschen innerhalb der modernen Ein-Kind-Familie.

4.2 City Ruins

City Ruins impliziert Unterschiedliches: *Ruins* kann einerseits einzelne Gebäude meinen, die vom Abriss bedroht oder sogar schon vergangen sind. Dies kann auch ganze Stadtviertel (oder Teile davon) betreffen und somit das urbane Gewebe, die städtischen Strukturen, die Stadt-Landschaft (*cityscape*) und ihre Topographie bzw. Morphologie beeinflussen. Im Wachsen über bisherige physische Grenzen hinaus hinterlässt die urbane Bautätigkeit oft eine Spur der Verwüstung, diese allerdings nicht nur physisch, sondern auch psychisch. Architektonische Ruinen tragen oft noch Spuren dessen, was sie beherbergt haben, Erinnerungen - und manchmal auch

²⁵⁸ Kunstforum International, Band 194, 2008, S.214ff

Verlust - hängen in der Luft. Die Möglichkeiten des Neuen spielen noch keine Rolle, das Vergangene beherrscht die Gedanken und die Landschaft. Letztlich kann die moderne Großstadt auch emotional ruinöse Wirkung entfalten, *it - the city - ruins*, also persönliche, soziale Entwurzelung oder Vereinsamung hervorrufen und die Isolation trotz Eingebundensein in eine Gesellschaft von Vielen verstärken. Die immer schnelleren Abläufe, der eventuell sehr stark auf Konsum und Statussymbole ausgerichtete Lebensstil, die ökonomischen Zwänge als Ursache für die Migration in die Stadt, Wehmut ob der allzu schnellen Vergänglichkeit - all das kann den Menschen ratlos, verwirrt zurück lassen.

Jiang Zhi

1971 in Yuanjiang, Provinz Hunan; 1995 Abschluss an der China Academy of Fine Arts; 1995-2005 journalistische und Medientätigkeit; lebt und arbeitet in Shenzhen und Beijing.

Jiang Zhi ist insbesondere für seine *Rainbow Series* (2005-2006) bekannt, in der er höchst artifizielle Regenbögen, aus Leuchtreklamen bestehend, unter anderem über bekannte Gebäude und urbane Skylines spannt. Im Rahmen des Kapitels „City Ruins“ wird hier seine Arbeit *Things would turn nails once they happen*²⁵⁹ (2007) (Abbildung 22) dargestellt, der ein reales Gebäude bzw. ein reales Ereignis mit viel öffentlicher Aufmerksamkeit und Debatte zugrunde liegt. Das Bild zeigt ein kleines Haus, das inmitten einer mehrere tausend Quadratmeter großen, bereits ausgehobenen Baugrube auf einem kleinen Hügel steht wie ein Denkmal auf einem Sockel. Am Rand sind Kräne, Bauwerkzeug sowie Versatzstücke einer modernen urbanen Skyline zu sehen. Das Dach des Hauses zielt eine chinesische rote Flagge. Ein greller Lichtstrahl aus unbestimmbarer Quelle beleuchtet es in der finsternen Nacht.

Im März 2007 erlangte dieser Ziegelbau in Yangjiaping (Chongqing), der einst ein Nagelstudio beherbergte, plötzliche nationale und internationale Berühmtheit. Bereits abgeschnitten von Wasser- und Stromversorgung, ohne Wegverbindung zur Umgebung wurde dieses Haus ein Sinnbild für die rücksichtslose Bautätigkeit im urbanen China. „People called it the most stubborn nail house in history. Meanwhile, it was considered as a representative case of the Property Rights Law in China,

²⁵⁹ *Things would turn nails once they happened* ist Teil der *Light Series - Things would turn ... once they happened*, die in manchen Arbeiten auch einen konzeptuellen und performativen Ansatz aufweist: „The series originated from an idea, for which he experimented with the confrontation of blinding light, making it into performance art. [...] Jiang Zhi documented the feelings of being shone on: no direct eye contact, and once you've been hit, your mind is blind, submissive, and fearful when confronted with such powerful presence. One's existence becomes that between "normality" and the legitimacy of skepticism.“ www.jiangzhi.net/?p=308 (8.10.2010)

providing a case study of memory operating between the historical context of the past and the future.”²⁶⁰ Die Besitzer hatten sich geweigert, ihr kleines Anwesen zu unfairen Bedingungen an den Immobilienentwickler zu verkaufen. Insgesamt drei Jahre lang leisteten sie unter widrigsten Umständen und mit zahlreichen Aktionen (beispielsweise das Aufziehen der Nationalflagge oder die Präsentation der Verfassung der chinesischen Volksrepublik, die den Schutz der persönlichen Eigentums garantiert) Widerstand und verzögerten so den Bau der geplanten Shopping Mall.²⁶¹ „Public opinion across the country, and even outside the country, was favorably influenced by their [*Eigentümer; Anm. d. Autorin*] bold actions and they were hailed for their courage to resist with their bare hands those in power.”²⁶²

Jiang Zhi hat dieses an sich schon symbolhafte Bild mit einfachsten Mitteln noch weiter verstärkt, indem er es in nächtlicher Umgebung mit Hilfe eines Scheinwerfers wie auf einer Theaterbühne dramatisch in Szene gesetzt hat. Der punktuelle, starke Lichtstrahl erzeugt eine Art Gloriole, könnte ein spirituelles Zeichen sein, hebt das Beharren auf den eigenen Rechten, das nicht Weichen inmitten der Ruinenlandschaft hervor und betont dabei, dass in diesen Ruinen etwas geschieht, was Aufmerksamkeit verdient. Die dramatisierende, aber bühnenhafte Inszenierung wirkt im Bewusstsein des dahinter stehenden Kontextes von staatlicher Gewalt bzw. ökonomischer Vorherrschaft irritierend.

In seinen weiteren vielfältigen Arbeiten thematisiert Jiang Zhi allgemein die unterschiedlichsten Aspekte der modernen urbanen Gesellschaft, jedoch dezidiert ohne Anspruch auf persönlichen Kommentar oder Kritik. Theatralisches ist bei ihm Mittel zur einfachen und visuell direkt eingänglichen Präsentation seiner Themen.

RongRong

1968 als Lu Zhirong in Zhangzhou, Provinz Fujian; 1992 Übersiedlung nach Beijing, Änderung seines Namens; 1992 Studium am Photography Departement am Central Industrial Art Institute Beijing; Tätigkeiten für verschiedene Fotomagazine; 1996 gemeinsam mit Liu Zheng Gründung des Magazins *New Photo*²⁶³; seit 2000 gemeinsame Arbeit mit der japanischen Fotokünstlerin inri²⁶⁴; 2007 gemeinsame Gründung des Three Shadows Photography Art Centre.

²⁶⁰ www.jiangzhi.net/?p=300 (8.10.2010)

²⁶¹ Hou Hanru 2008, S.14

²⁶² Hou Hanru 2008, S.14

²⁶³ Siehe dazu auch Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit, „Fotografie in China. Eine kurze Geschichte“.

²⁶⁴ inri: geboren 1973 in der Kanagawa Präfektur, Japan; 1994 Abschluss am Nippon Photography Institute; 1994-1997 Fotografin für das Magazin Asahi Shinbun; seit 1997 freischaffende Fotokünstlerin; 2000 Übersiedlung nach Beijing, China; seit 2000 gemeinsame Arbeit mit RongRong.

RongRong ist einer der wichtigsten Künstler Chinas im Bereich zeitgenössische Fotografie. Sein umfangreiches Oeuvre, das aus einer Vielzahl meist serieller Arbeiten (seit 2000 in Zusammenarbeit mit seiner Frau inri) besteht und nach wie vor ausschließlich mit analoger Fotografie entsteht, begann mit seiner Übersiedlung nach Beijing. Erste Bekanntheit erlangte er mit seinen schwarz-weiß Aufnahmen im East Village (1993-1996) und des experimentellen künstlerischen Schaffens dort. Diese Bilder sind weniger aus einem dokumentarischen Anspruch heraus entstanden, können aber aufgrund der Historie nachträglich in den Kontext der Stadtentwicklung gesetzt werden (Das East Village wurde Mitte der 1990er Jahre abgerissen). Ein besonderes Anliegen ist dem Künstler seit langem die Förderung einer umfassenden kritischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Fotografie in China. Dies begann 1996 mit der bereits erwähnten Gründung der Zeitschrift *New Photo* und findet seinen aktuellen Ausdruck in der seit 2010 bestehenden Kooperation seines *Three Shadows Photography Art Centre* mit dem Fotofestival *Rencontres d'Arles*.

Nachdem das East Village 1994 polizeilich geräumt worden war, beschäftigte sich RongRong seit Mitte der 1990er Jahre vor dem Hintergrund der beginnenden, immer schneller werdenden Stadtentwicklung mit ihren radikalen Konsequenzen mehrmals mit dem Thema Abbruch von Stadtvierteln. So beispielsweise in *Untitled* (1996-1997) (Abbildung 23), einer Serie, die von Wu Hung als *Ruin Pictures* bezeichnet wurde und in manchen Publikationen unter diesem Titel zitiert wird. Die Fotografien in schwarz-weiß zeigen auch tatsächlich Ruinen, Reste von Wohnhäusern in Beijing, halb nieder gerissene Mauern, zerstörte Hüllen eines Lebens, dessen persönliche Überbleibsel hier im Schutt liegen. Im Zentrum jedes Bildes sind Reste von Wandpostern zu sehen, die - beispielsweise Filmstars darstellend - einen sehr privaten, beinahe intimen Einblick in die ehemaligen Wohnräume gewähren. Nicht nur wurden die Lebensräume in einen Haufen toter Steine transformiert, einen geisterhaften Ort zurück lassend, dessen ehemalige Bewohner offensichtlich schon lange das Weite gesucht haben, denn es finden sich keinerlei Menschen in diesen Bildern, nur mehr ihre Spuren. Auch die Poster der glamourösen Schauspieler sind nur mehr fragmentarisch vorhanden, sind *ruined images*.²⁶⁵ Den Bildern haftet dabei nichts Melancholisches (vergleichbar dem Ruinen-Thema in der europäischen Romantik), im Mittelpunkt stehen gänzlich Verlust, Zerstörung und Vergangenes.

Obwohl sich sowohl Themen als auch Stimmung der fotografischen Serien RongRongs seit dem gemeinschaftlichen Leben und Arbeiten mit inri verändert haben, taucht die Problematik der städtischen Expansion, der Zerstörung, der Umwälzung auch in den gemeinsamen Arbeiten auf. Die Serie *Liulitun* (2003) (Abbildung 24) zeigt in schwarz-weiß Fotografien den Abbruch dieses Dorfes im

²⁶⁵ Wu Hung 2010, S.178

Osten Beijings, in dem RongRong seit 1995 (ab dem Jahr 2000 gemeinsam mit inri) wohnte. Die Ausdehnung Beijings führte zur Eingemeindung von Liulitun als neuem Stadtviertel, was gleichzeitig Abriss und Neubau bedeutete. Auf zahlreichen Bildern sind RongRong und/oder inri selbst zu sehen. Inmitten der voran schreitenden Abrissarbeiten inszenieren sie mit weißen (als Farbe der Trauer) Blumen in den Händen eine Art private, intime Begräbniszeremonie für ihr ehemaliges Hinterhofhaus. Es findet sich kein erzählerischeres Moment, es geht um persönliche Erinnerung, aber auch um einen visuellen Kommentar zu den vielen urbanen Veränderungen, zum unbarmherzigen Schicksal privaten Raums innerhalb der öffentlichen, staatlichen Expansion.²⁶⁶

Xing Danwen

1967 in Xi'an; 1988-1992 Studium der Ölmalerei an der Central Academy of Fine Arts in Beijing; 1998-2000 Master of Fine Arts der School of Visual Arts New York; autodidaktisches Studium der Fotografie; seit den 1990er Jahren freiberufliche Fotografin; fotografierte unter anderem auch Künstler und Performances im East Village Beijings (vgl. dazu auch RongRong); lebt und arbeitet in Beijing.

Xing Danwen setzt sich in ihren fotografischen Arbeiten meist kritisch mit den unterschiedlichsten Aspekten sowohl des modernen Lebens als auch dessen geschichtlichen Wurzeln auseinander. Begriffe wie Globalisierung, Konsum, Urbanisierung oder Erinnerung lassen sich anführen, die beispielweise in *Born with the Cultural Revolution* (1995) oder *disCONNEXION* (Serie; 2002-2003) behandelt werden. Arbeiten wie *Scroll Series* (Serie, 1999-2000) oder das neuere *Wall House* (2007) thematisieren unter anderem das moderne großstädtische Leben.

Im Kontext des Themas „Urbanes Leben“ wurde hier ihre Arbeit *Urban Fiction* (2004-2008) ausgewählt. Diese Serie zeigt auf den ersten Blick moderne Hochhäuser, neugebaute Appartementanlagen, die als eines der Symbole für den (ökonomischen) Erfolg der aufstrebenden chinesischen Mittelschicht gelten. Man sieht viel versprechende Bauten, glatte Oberflächen, einen Blick in die angestrebte Modernität urbanen Lebens, man befindet sich schon in einer Situation nach dem Abriss, die Ruinen des Alten sind bereits weg geräumt, der Neuaufbau bereits erfolgt. Und doch wird hier nichts verheißungsvolles gezeigt, die vordergründige Ästhetik verstört bei längerem Hinsehen, hinter der Zweidimensionalität der Fassaden entfaltet sich keine

²⁶⁶ Und auch im Jahr 2010 sind RongRong & inri und ihr neu eröffnetes *Three Shadows Photography Art Centre* wieder vom urbanen Wachstum betroffen. Im April erhielten sie von offizieller Seite den Bescheid, dass ihr Stadtviertel Caochangdi abgerissen und Neubauten weichen soll. Eine Petition soll helfen, dies zu verhindern und Caochangdi als Kunstviertel zu erhalten.

lebendige oder lebenswerte Zukunft, es verbirgt sich etwas anderes dahinter, etwas, das Unbehagen verursacht.

Nur mit Mühe bzw. Wissen um das Werk lassen sich die wesentlichen, die Aussage repräsentierenden, oft winzigen Details auf den Bildern erkennen. Kleine Szenen, die die Bandbreite und dabei meist die Verlorenheit bzw. den Schrecken des großstädtischen Lebens zeigen: eine Frau steht auf dem Dach eines Hochhauses als ob sie Selbstmord begehen wollte. Eine kleine Loggia, in der ein Paar streitet und sich gegenseitig mit Gegenständen bewirft (Abbildung 25, kleines Detail knapp links unterhalb des geometrischen Mittelpunktes). Ein Dachgeschoss, in dem eine Frau vor einer männlichen Leiche in einer Blutlache steht, neben ihr ein blutiges Fleischermesser. Zwei Frauen, die auf einer menschenleeren Straße unterwegs sind. Einzelne, einsame Personen, die ins Leere schauen oder telefonieren. Es gibt kaum Menschen, kaum Autos, keine Pflanzen auf den Straßen. Das meist diffuse, kalte Licht, dessen Quelle unklar ist, verstärkt den leblosen, bedrückenden Eindruck.

Xing Danwen fotografierte für diese Serie Architekturmodelle von Hochhäusern und Wohnanlagen der modernen chinesischen Stadt, wie sie von Immobilienentwicklern bzw. Planungsbüros verwendet werden. Manche dieser Gebäude sind schon real gebaut, andere in Planung oder noch gänzlich Fiktion. Dabei wurde kein künstliches Licht bzw. keinen Blitz verwendet, sondern sie arbeitete lediglich mit dem in den jeweiligen Räumen der Architekturbüros verfügbaren Lichtverhältnissen. In diese Bilder sind in Folge Fotografien von einzelnen, winzig kleinen Figuren projiziert, die meist die Künstlerin selbst in verschiedenen Rollen darstellen und die einen Sprung in die perfekten Fassaden bringen.

Ausgedehnte Reisen durch Europa weckten das Interesse Xing Danwens an urbanen Themen. „After being in so many cities in the world, I realized that globalization has made urban landscapes everywhere similar [...] So often, “here” can be anywhere. With this work, I have brought my vision and perspectives to these urban spaces. [...] you start to wonder: is this the picture of life today? Do we really live in this kind of space and environment?“²⁶⁷

Die Reihe *Urban Fiction* oszilliert sehr spezifisch zwischen Realität und Fiktion und thematisiert letztlich die soziale Vereinsamung im modernen urbanen Leben und seinen architektonischen Strukturen. Der Bruch zwischen glatten, ästhetischen Fassaden und dem Leben dahinter ist eigentlich, wenn auch versteckt, unübersehbar. Menschen in Großstädten leben nebeneinander bzw. mittlerweile übereinander, es ist ein gestapeltes vertikales Wohnen anstelle des früheren horizontalen Wohnens mit mehreren Generationen. Es gibt kaum ein Miteinander, man lebt abgeschnitten voneinander in kleinen Boxen. Die physische Zerstörung der

²⁶⁷ www.danwen.com/web/works/uf/statement.html (4.10.2010)

Stadt, die Instabilität des urbanen Gewebes bringt also auch eine soziale bzw. emotionale Instabilität des Individuums, das disloziert in einer fremden Umgebung landet.

Yang Yi

1971 in Kaixian, Provinz Chongqing; 1993 - 2000 Grafik Designer, Chengdu; 2001 Mit-Gründer einer Werbeagentur; 2006-2007 Studium der Fotografie an der Central Academy of Fine Arts in Beijing; lebt und arbeitet in Chengdu.

In der vierteiligen Serie *Uprooted* (2007-2008) (Abbildung 26) thematisiert Yang Yi den kompletten Abriss der Stadt Kaixian, seiner Heimatstadt. In eindringlichen Bildern zeigt er die (digital) zur Gänze unter Wasser getauchten Stümpfe, die Überreste von Gebäuden, Wohnungen, Gassen und Leben. Einzelne Figuren bzw. Figurengruppen, ausgerüstet mit Schnorchel und Tauchermaske, sind in jedem Bild zu sehen, teilweise wie immer ihren gewohnten Tätigkeiten nachgehend, beim Mahjong-Spiel, teilweise beim staunenden, verlorenen Betrachten dessen, was hier passiert ist. Hier ist keine sanfte Melancholie oder Sentimentalität im Spiel, sondern vielmehr ein ratloses Feststellen des Status-quo. Die sepia-farbene Kolorierung verleiht den Bildern zusätzlich die Aura des Vergangenen. Eine versunkene Welt im wahrsten Sinn des Wortes, denn Kaixian ist eine von rund 13 Städten, die im Zuge der Realisierung des Drei-Schluchtendamms überflutet wurden. Sie wurde an anderer Stelle neu aufgebaut.

Diese Bilder verheißen noch keinen Neuanfang, sie zeigen keine viel versprechenden Möglichkeiten, sie sind gänzlich der Vergangenheit, dem Verlust, der Entwurzelung (*uprooted*), dem gewaltsamen Herausgerissen-Werden geschuldet. Von offizieller Seite waren Abriss und Neubau Kaixians von Enthusiasmus begleitet: "Thrilling slogans could be read everywhere, painted on the walls: "Let us tear down half a city in one hundred days". [...] They were destroying the old town so fast, leaving an atmosphere of death and decomposition everywhere."²⁶⁸ Zeuge sein, den Geist (spirit) dieser vergangenen Stadt einfangen, Erinnerungen und damit den Ort selbst bewahren, eine Art Dokumentation dessen, was seine Kindheit und damit einen Teil seiner heutigen Identität ausmacht - das sind die Anliegen Yang Yis mit diesen Arbeiten.

Er selbst kommentiert in einem kurzen Essay seine Gedanken und Gefühle angesichts des Untergangs folgendermaßen:

"One morning, I don't remember when, I woke up in a sweat, my heart pounding in alarm. I was left only with a vague memory. In my dream, I appear, clothed; I come and go along these familiar alleys. I revisit my old school, the dazzle of lights

²⁶⁸ www.parisbeijingphotogallery.com/main/yangyiworks.asp (30.9.2010)

emanating from the cinema, the riverside where I used to swim, the rooftops where I once went to get a breath of fresh air, the winding pathways... all is in darkness, unattended, there are no friends or relatives to be found anywhere. Where do all of these bubbles and floating objects come from? [...] In taking these photographs, I had to hold my breath and, once taken, would make my escape. I don't intend to dwell on the meaning to be found in my photography. What is important for me is that I came from that town. It is about all that we have in common there: our accent, our spicy coriander, the nod we give each other, a friendly signal to say hello when we pass one another on the street, these streets that we have traveled alongside our ancestors, that have herded us along together... this series was created for all of that. It will be my personal memoir!

In 2009 [...] Kaixian, the 1800 years of my childhood home's history, expunged. I was born there 36 years ago. On that day, I will awake underwater."²⁶⁹

4.3 City Plays

Die Stadt spielt: mit wem, für wen, wozu und wie spielt sie? Welche Spiele macht sie? Oder: Wer spielt in der Stadt? Wer sind die Akteure, wer die Zuschauer bzw. die Voyeure? Wem oder wofür dient sie als Kulisse, als Bühne, als Schablone, als Schauplatz für architektonische, soziale, kulturelle, ökonomische oder persönliche Inszenierungen? Die Stadt, ihre ikonischen Plätze und Gebäude bzw. die Nutzung des „offenen Raums“²⁷⁰ stehen im Fokus dieses Abschnitts. Dabei geht es weniger um eine Art von visueller Soziologie als vielmehr darum, die Oberfläche, deren einfach zugängliche Ästhetik, die damit verbundene politische und/oder kommerzielle Konnotation näher zu betrachten. Möglichkeiten dazu gibt es viele: mediale Fassaden, Stadtfiktionen, sogenannte internationale Architekturen die ohne Bezug zum jeweils spezifischen Umfeld funktionieren sollen, hybride Räume, Inszenierungen urbaner Identitäten/Individualitäten sowie unter Umständen deren „Soll-Bruchstellen“, damit verbunden eventuell städtisches Treibgut, aber auch Glamouröses wie Schauplätze für Olympia sind potentielle Themen. Die Welt der Spektakularisierung im Deborde'schen Sinn und die dazu gehörenden Mechanismen sind ebenso eine Facette in diesen Stadtgeschichten.

Chen Shaoxiong

1962 in Shantou, Provinz Guangdong; 1984 Abschluss in Druckgrafik am Print Department der Guangzhou Fine Art Academy; seit 1984 Lehrtätigkeit an der Guangdong Arts Normal School; 1990 gemeinsam mit Lin Yilin und Liang Juhui

²⁶⁹ Paris-Beijing Photo Gallery Katalog 2008

²⁷⁰ Nach Dieter Hassenpflug, siehe Ausführungen in Kapitel 3

Gründung der *Big Tail Elephant Group* (weilers: Xu Tan, Zheng Guogu, Zhang Haier, Hou Hanru) in Guangzhou; lebt und arbeitet in Guangzhou.

Ausgehend meistens von Fotografie realisiert Chen Shaoxiong seinen Themenkomplex - die Urbanisierung, den Wandel von Chinas Städten, das Tempo in den Metropolen, die menschliche Wahrnehmung - in unterschiedlichen Medien und Techniken, beispielsweise *Ink City* (Serie; 2005; Tusche, Zeichnung, Video), *Collective Memory* (Serie; 2006) oder die Videoarbeit *Anti-Terrorism Variety* (2002).

Aus seiner Serie *Streets* (seit 1997) sei hier als Beispiel *The Third Street, Gedächtniskirche Berlin* (2001) (Abbildung 27) dargestellt. Auf den ersten Blick handelt es sich um eine Art Street Photography, ein skizzenhafter, schneller Ausschnitt aus einer Straßenszene: die Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis Kirche, verschiedene Gebäude sind angeschnitten sichtbar, schemenhaft können Personen ausgemacht werden. Letztlich aber irritiert nicht nur die Vielfalt der visuellen Informationen, die Szene bekommt mehrere Ebenen, verwirrend greifen die einzelnen Elemente in einer nicht zueinander passenden Dimension ineinander, verzahnen sich zu einem Durcheinander urbaner Versatzstücke vor einer städtischen Kulisse. Am unteren Bildrand sind zwei Hände sichtbar, die einzelnen Figuren passen weder in Größe noch in Schärfe bzw. Unschärfe zueinander. Die Hände halten ein weißes dünnes Brett, auf dem eine urbane Szenerie aus Papier in einen realen urbanen Raum transferiert wurde.

Chen Shaoxiong fotografierte für *Streets* einzelne Elemente aus dem städtischen Straßenbild in Guangzhou: Fahrzeuge, Passanten, Abfalleimer, Verkehrsschilder, Werbetafeln, Ampeln etc. Diese werden dann aus den Fotografien ausgeschnitten und als Requisiten in einer dreidimensionalen, sogenannten Photo-Collage, wie auf einer Bühne zu einer neuen Szenerie arrangiert. Alles ist miniaturisiert, kulissenhaft, Momente städtischen Lebens werden eingefroren, zerlegt, die pulsierende Großstadt still gelegt. In einem dritten Schritt wird dieses nunmehr fiktive chinesische Panorama - das ja ursprünglich aus realen Personen und Objekten kreiert wurde - vor dem Hintergrund realer europäischer Metropolen nochmals abfotografiert.

Medienumbrüche, räumliche Dimensionen, Zeitschichten, Reales und selbst Zusammengeselltes, chinesische und europäische Orte lagern sich so in vielfältiger Weise übereinander und ergeben ein neues urbanes, fiktives Konglomerat. Die Entzifferung dieser Tableaus führt auch zu Brüchen in der Wahrnehmung, zeigt wie sehr der Betrachter dabei vom gewohnten Kontext abhängig ist. Gleichzeitig spiegelt dies eine Seite des modernen schnellen Lebens in der Großstadt, in dem beinahe jeder Aspekt der Veränderung bzw. einer geforderten Veränderlichkeit unterworfen ist.

Chen Shaoxiong beschreibt seine Überlegungen zu diesem Thema folgendermaßen: „Like a person can't jump into a same river twice, I can't see the same scenery while looking into the window in my house. Everything in this city is temporary: streets, buildings, shopping centers, train station, airport, transit ways, trees, road marks and etc; even the crowds. No matter permanent or temporary residents, nothing is fixed. Everything changes easily just like altering a telephone number. I try to use my photography to fix these moving objects, and then put these fixed images back to the moving backgrounds [...] As a witness myself, I would like to keep the memory of my life inside my built-up small-scale country, or to build a scenery monument for this ever changing city...”.²⁷¹ In diesen Arbeiten stehen also weniger die Fassaden, die Hochhäuser oder modernen Architekturen im Vordergrund der Auseinandersetzung mit Stadt, es geht vielmehr um das Straßenleben, um soziale Prozesse im Alltag, um Kommunikation, um Geschwindigkeit in den Veränderungen, um das Temporäre, auch auf der Straße im schnellen vorbei gehen von Momenten und Situationen.

Liu Zheng

1969 in Wuqiang, Provinz Hebei; 1991 Abschluss am Institut für Optik am Beijing Institute of Technology; 1991-1997 Fotojournalist bei *The Worker's Daily*; 1996 gemeinsam mit RongRong Gründung der Fotozeitschrift *New Photo*; seit 1997 als freier Fotograf tätig; lebt und arbeitet in Beijing.

Liu Zheng ist gemeinsam mit RongRong (siehe in Kapitel 4.2.) einer der wichtigsten Fotografen des modernen China.

The Chinese (1994-2001) (Abbildung 28) stellt eine aus über 100 Aufnahmen²⁷² bestehende Serie von Gruppen- bzw. Einzelportraits in schwarz-weiß dar, die unterschiedlichste Menschen in realen Situationen zeigen. Alle sind ein wenig am Rande der „normalen“ Realität angesiedelt, die Bilder zeigen Außenseiter, Einzelgänger, Nonnen, Mönche, Tempelclowns, Häftlinge, ethnische Minderheiten, Stripperinnen, Verletzte, Transsexuelle, Textilarbeiterinnen, Neureiche in Neujahrs-Verkleidung, buddhistische Mönche, Schauspieler der Peking-Oper, Kohlearbeiter uvm. Sie alle sind ein Teil der chinesischen Gesellschaft und wegen der Darstellung dieser Tatsache gab es auch einige Kritik an diesen Bildern. Obwohl vieles aufgrund teilweise surreal scheinender Bekleidungen, aufgrund manchmal bühnenhafter Situationen inszeniert wirkt, handelt es sich bei den dargestellten Personen um tatsächliche Existenzen. Diese Menschen wurden nicht für Liu Zhengs Fotos „gemacht“ oder auf eine Bühne gestellt, wiewohl teilweise der Moment des Fotografierens extra hergestellt wurde. Die Bilder sind durchwegs nüchtern, ohne dramatische Lichteffekte, ohne schräge Perspektiven im doppelten Sinn des Wortes,

²⁷¹ www.chenshaoxiong.com/article/article_en/article_en_08.htm (2.10.2010)

²⁷² Je nach Quelle schwanken die Angaben zwischen 100 und 180 Fotografien.

die meisten Aufnahmen erfolgten frontal und sie sind auch nicht digital nachbearbeitet. Ihre eigentümliche Wirkung entfalten sie alleine aufgrund ihrer Motive, die die unterschiedlichsten Facetten des menschlichen Seins im urbanen Kontext darstellen.

Die Serie ist also letztlich ein umfassendes Portrait Chinas in einer bestimmten historischen Zeitspanne, das während ausgedehnter Reisen durch das Land entstanden ist. Es ist eine Abbildung eines Teilaspektes unterschiedlicher sozialer Realitäten, ein Spiel mit vielen möglichen Identitäten in der (wenn auch eher an den Rändern oder klandestin) vorhandenen Vielfalt der urbanen Gesellschaft Ende des 20. Jahrhunderts. Die Motivation für diese Grenzüberschreitungen begründet Liu Zheng mit inneren Kämpfen seit Mitte der 1990er Jahre: „I felt that reality had become a self-created obstacle, and so my biggest impulse was to break out of reality.“²⁷³ Er thematisiert aber auch die damit noch immer verbundene gesellschaftliche Problematik: „With the curiosity of a child, I opened a box that should never have been opened, and that others might be unwilling ever to open. There are too many such boxes in China; people are accustomed to their existence, but few care what they hold. It seems that people have lacked such curiosity for a long time.“²⁷⁴

The Chinese ist für ihn eine fotografische Reise durch die Realität. Insofern können diese Arbeiten ebenso an der Schnittstelle zur sozialdokumentarischen Fotografie angesiedelt werden. Obwohl Vergleiche mit ähnlichen Arbeiten westlicher Künstler vorschnell zu vereinfachenden Kategorisierungen führen können, nennt Liu Zheng hier selbst die sozialdokumentarisch arbeitende Diane Arbus sowie August Sander mit seinen Menschentypologien als Inspirationsquellen. Ein Teil dieser Bilder entstand während seiner Tätigkeit als Fotojournalist für *Worker's Daily* und oszilliert so zwischen Dokumentation, Portrait, Kunst und Inszenierung.

Weiters ist Liu Zheng für seine Interpretation chinesischer historischer Erzählungen bekannt, beispielsweise die Serie *Four Beauties* (2004), die seine Entwicklung hin zum stark Inszenierten widerspiegelt.

Miao Xiaochun

1964 in Wuxi, Provinz Jiangsu; 1982-1986 Nanjing University; 1989 Abschluss Kunstgeschichte an der Central Academy of Fine Arts Beijing; 1989-1995 freischaffender Maler; 1995-1999 Studium an der Kunsthochschule Kassel, Wechsel

²⁷³ Zitiert in Albertini 2004, S.230f

²⁷⁴ www.zen-foto.jp/031_Exhibition_200909-10-en.html (6.10.2010)

zur Fotografie; seit 2000 Professor an der Central Academy of Fine Arts Beijing, Bereich Fotografie und Digitale Medien.

Miao Xiaochun ist für seine großformatigen, digital erstellten und bearbeiteten Bilder bekannt. In zahlreichen Arbeiten beschäftigt er sich mit Vergangenheit und Gegenwart bzw. dem Fremd-Sein²⁷⁵, mit dem Kulissenhaften in modernen Städten, mit den Veränderungen, die die Urbanisierung der chinesischen Gesellschaft mit sich bringt, zitiert aber auch immer wieder Themen oder Bildausschnitte bekannter Werke der westlichen Kunstgeschichte.

Das zentrale Motiv der Serie *New Urban Reality* (seit 2003) ist die Großstadt mit ihren medialen Fassaden, ihrer Funktion als Kulisse bzw. Bühne, den architektonischen Stadtfiktionen sowie ihre ikonischen Plätze bzw. Gebäude. In bekannten, aus vielen, zeitlich versetzten digitalen Fotografien erstellten Bildern wie *Celebration* (2004) oder *Orbit* (2005) wird die Stadt mit ihren neuen urbanen Räumen großformatig inszeniert. Obwohl vieles gleichzeitig passiert und auch so dargestellt wird, scheinen die Akteure beinahe nebensächlich zu sein. Im Mittelpunkt stehen die Fassaden, die makellosen Wolkenkratzer, der wunderbar blaue Himmel oder die vielspurigen Autobahnen in beinahe eleganter Linienführung. Es gibt keinen eindeutigen Betrachterstandort, die Bilder sind oft multiperspektivisch, in Anlehnung an alte chinesische Rollenbilder. Und es entspricht auch mehr dem menschlichen Sehen, das unterschiedlich Entferntes gleich scharf sieht und gleichzeitig (entsprechend einer Weitwinkelaufnahme) wahrnimmt.

Theater (2007) (Abbildung 29) ist eine ebenso komplexe Komposition, in seinem Querformat ebenfalls einen Bezug zu traditioneller Bildgestaltung herstellend. Die Perspektive ist hier allerdings eindeutig, das Bild ist klar in Vorder- und Hintergrund gegliedert. Ungewöhnlich jedoch die sozusagen verkehrt hierarchische Anordnung der Bildelemente. Das prominente Nationaltheater, einer der ikonischen Bauten, die im Zuge der Modernisierung Beijings im Vorfeld der Olympischen Spiele 2008 entstanden sind, ist lediglich im Bildhintergrund zu sehen. Diese Arbeit verweigert sich dem Spektakel, die graue Kuppel im Hintergrund ist nicht ohne weiteres als dieses besondere Gebäude zu identifizieren und die Geschichte entfaltet sich ausgehend von dieser Gasse in einem Hutong. Hier geht das alltägliche Leben seinen Gang, jemand widmet sich seinem Mobiltelefon, hier sind die Mauern bzw.

²⁷⁵ Bekannte Serie in diesem Zusammenhang: *A Visitor from the Past* (1999-2004). Der *Visitor* ist eine lebensgroße Figur eines klassischen Gelehrten der Tang-Dynastie, der als Alter Ego, als Entwurf eines Selbstbildnisses angesehen werden kann. Er wird an unterschiedlichen Orten des heutigen Chinas platziert, im Cafehaus, in moderner urbaner Umgebung etc. und repräsentiert das Gefühl des Deplatziert-Seins, der falschen Zeit oder des falschen Ortes.

Gebäude keineswegs glatt und gefällig, die kleine Baustelle wird vielleicht noch länger bestehen.

Miao Xiaochun kommentiert *Theater* folgendermaßen: „Looking at the almost completed National Grand Theater from a traditional Hutong in Beijing, it looks as strange as an alien being from outer space. It is like a spacecraft landed from nowhere; with its extremely futuristic style, it is “embedded” in the heart of this ancient city, showing a sense of magical realism. Those construction workers working on the top of the dome remind us that this theater is actually built by the workers piece by piece, and many of those workers, like the young man who is making a phone call with his mobile in the foreground, are from rural areas. How can such a scene not impress or fascinate people and make people fantasize? The drama happening right here is no less dramatic than the operas and plays which will soon take place here in the near future.“²⁷⁶ Das Bild kreiert also weniger eine Art von fiktionaler Hyperrealität, wie es in den oben erwähnten Arbeiten der Fall ist. Hier wird vielmehr ein Augenblick der Realität vor der Kulisse modernen urbaner Architektur gespiegelt, der die Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeiten im modernen Beijing zeigt.

Yang Zhenzhong

1968 in Hangzhou; 1990 Abschluss in Textildesign an der Akademie der bildenden Künste in Hangzhou; 1992-1993 Studium der Ölmalerei an der Nationalakademie der bildenden Künste (neue Bezeichnung der oben erwähnten Akademie); lebt und arbeitet in Shanghai.

Von Yang Zhenzhongs sehr vielseitigem Oeuvre sind zahlreiche Arbeiten bekannt, beispielsweise die Fotoserie *Lucky Family* (1995-1999), in der er die Ein-Kind-Politik thematisiert, das Video *922 Rice Corns* (2000) oder *I will die* (Video, 2000-20005). Die Serie *Light as Fuck*²⁷⁷ (2002, 2003) (Abbildung 30) besteht aus einer Kombination von Fotografie und Video, die in unterschiedlichen Gebieten Shanghais aufgenommen wurden. Die einzelnen Bilder zeigen alle ein vergleichbares Motiv: eine Person steht auf einer Straße in Shanghai und balanciert auf seiner/ihrer Fingerspitze etwas Unmögliches: einen steinernen Löwen, ein Auto oder Baufahrzeug, einen Zeitungskiosk oder ikonische Architektur wie das am meisten gezeigte Motiv, der Oriental Pearl Tower mitsamt der Sykline Shanghais. Die vorwiegend jungen Menschen sind dabei meist ziemlich mittig, am unteren Bildrand platziert, über ihnen erhebt sich monströs das zu balancierende Objekt. Dies scheint ihnen allerdings keine Probleme zu verursachen, spielerisch können sie diese

²⁷⁶ www.miaoxiaochun.com/zhongwenyemian/yishujiazishu/yju.htm (9.10.2010)

²⁷⁷ In manchen Publikationen als *Light and Easy* betitelt.

Aufgabe bewältigen, die Dinge scheinen schwerelos. Ist also das moderne urbane Leben nicht ohnedies Light & Easy, also leicht handzuhaben? Oder ändert sich alles so schnell, dass die Dinge - wie die Stadt selbst - aus dem Gleichgewicht geraten, auf den Kopf gestellt werden?

In der Kombination von realen Fotos von Shanghai mit typischen Objekten bzw. Gebäuden und unmöglichen Posen spiegelt Yang Zhenzhong in diesem vordergründig humorvollen Zugang verschiedene Aspekte der städtischen Realität wider. Die Geschwindigkeit der ökonomischen, architektonischen und gesellschaftlichen Veränderungen scheint kurzfristig sogar die Kraft der Gravitation auszusetzen. Und wer weiß, ob all das, was so schnell kommt und geht, auch tatsächlich existiert hat. Letztlich können diese spielerischen Gesten auch als Ausdruck des Wunsches oder Gefühls gelesen werden, die Realität leicht(er), eben spielerisch bewältigen zu können. Hinter der leichten Pose steckt ein kritischer Geist: „In most Chinese cities, a lot of buildings have been demolished, [...] get lost in a once familiar street within weeks, what we remember from yesterday may well be gone tomorrow, the image of the city in our memories becomes lighter, no more weight of history.“ “When the sights in a city no longer bear the historical significance, its images in my memory will become more and more misty (light). Such cities, like Shanghai, make people feel excited and depressed.“²⁷⁸

²⁷⁸ www.yangzhenzhong.com/?p=1545&lang=en (6.10.2010)

5 SCHLUSSGEDANKEN

Die Geschichte der Fotografie in China spielte sich naturgemäß entlang spezifischer historischer Meilensteine ab und ihre einzelnen Entwicklungsschritte sind noch nicht vollständig erforscht. Die - wie bereits dargestellt - diesbezüglich schwache Publikationslage bietet jedoch auch die Gelegenheit, mit eigenen Themen, Interviews, Analysen etc. einen wesentlichen Beitrag liefern zu können. Der vorliegenden Diplomarbeit kommt daher in diesem Zusammenhang ein besonderer Stellenwert zu. Diese Arbeit ist eine der wenigen (in deutscher Sprache scheint keine einzige diesbezügliche Publikation vorzuliegen), die anhand zahlreicher Details ein umfangreiches historisches Gesamtbild der Fotografie in China, also von Mitte des 19. bis ins beginnende 21. Jahrhundert, aufzeichnet.

Neben der schnellen Rezeption bzw. Integration dieses neuen Mediums im 19. Jahrhundert, einem Höhepunkt insbesondere in den 1920er und 1930er Jahren, kennzeichnete eine politische Vereinnahmung und Beschränkung die folgenden Jahrzehnte. Die Konsequenzen daraus für den Stellenwert der Fotografie innerhalb der bildenden Künste sind bis ins 21. Jahrhundert hinein wirksam. Erst Anfang der 1990er Jahre fand die Fotografie letztlich Eingang ins künstlerische Schaffen sowie erste Anerkennung als eigenständiges Genre innerhalb der bildenden Künste. Das sozusagen Wieder-Auftreten der Fotografie in dieser Zeit erfolgte beinahe ausschließlich in ihrer digitalen Form und mehr oder weniger zeitgleich mit der Videotechnik bzw. Multimediakunst. Denn die 90er Jahre brachten vielfältige Entwicklungen mit sich: das Auftreten des Konsumgedankens, vermehrte Präsenz von Massenmedien, zunehmende Verfügbarkeit des Internet sowie allgemein digitaler Medien und der entsprechenden Techniken bzw. Geräte. In diesem Gefolge wurde also auf einer praktischen Ebene der Einsatz von Fotografie zunehmend ermöglicht. Auf der Ebene der Kunst lagen die neuen Anfänge der Fotografie in diesem Jahrzehnt zunächst unter anderem in ihrer potentiellen Hilfsfunktion für andere künstlerische Ausdrucksformen, nämlich in der Begleitung bzw. Dokumentation von prinzipiell ephemeren Arbeiten wie Performances (insbesondere jene im East Village Beijings) oder Installationen. Aus diesen Anfängen heraus entwickelte sich allmählich der Status als eigenständige Kunstform. Im Kunstkontext musste sich die Fotografie allerdings neu erfinden. Denn nach wie vor trug sie an der Bürde ihrer jahrelangen historischen politischen bzw. dokumentarischen Vergangenheit. Andererseits war sie aufgrund eben dieser Geschichte nicht an traditionelle Stile, an eine an den Akademien forcierte Konzentration auf die Technik oder an bekannte Vorbilder gebunden und konnte dadurch verhältnismäßig rasch eine Eigenständigkeit als neues Medium für den künstlerischen Umgang mit den Neuerungen entwickeln.

Die biographischen Notizen (nicht nur) zu den besprochenen Künstlern zeigen als weiteres Spezifikum jener Zeit, dass kaum jemand eine Ausbildung im Bereich Fotografie hat, da es bis Ende der 1990er Jahre kein entsprechendes Angebot an den Akademien gab. Bis zur Eröffnung des *Three Shadows Photography Art Centre* im Jahr 2007 in Beijing gab es zudem in China keine einzige Institution, die sich spezifisch mit Fotografie (deren Geschichte, deren zeitgenössische Spielart, Fragen zu adäquater Ausstellungskonzeption etc.) auseinander gesetzt hat. Auch dieser Umstand ist in den schon mehrfach beschriebenen historischen Ursachen begründet und zeitigt unterschiedliche Konsequenzen. Einerseits resultiert die lange Zeit der Vernachlässigung der akademischen Forschung und Lehre in mangelnden Diskussionen zur theoretischen Fundierung, zum Verhältnis der Fotografie zu anderen Medien, in wenig erfolgreicher kritischer Auseinandersetzung mit dem Medium bzw. seiner Rolle und Funktion im Kunstsystem oder auch im gesellschaftlichen Kontext. Dadurch bestehen nach wie vor zahlreiche inhaltliche Leerstellen: beispielsweise zu Fragen nach der Erforschung der Geschichte der Fotografie in China, bezüglich der Entwicklung spezifischer Kategorien und Begriffen/Definitionen von Fotografie, nach der Rolle der Fotografie in der Kunst vor ihrem speziellen Hintergrund der politischen Vereinnahmung sowie der Dominanz von Reportage- bzw. Dokumentarfotografie oder Fragen zur Präsentation und Kontextualisierung von Fotografien aus eben dieser Zeitperiode. Andererseits bestand aufgrund der fehlenden Akademisierung für die Fotografie wie bereits oben erwähnt die Möglichkeit, sich im künstlerischen Kontext neu zu erfinden, ohne wissenschaftliche Reglementierungen oder Einschränkungen abschütteln zu müssen.

Neben diesen Analysen zum Status-quo der Fotografie im Kunstkontext Chinas soll hier auch ihr Verhältnis zum Thema Stadt bzw. Urbanität diskutiert werden. Gu Zheng bringt in einem Essay zur Fotografie im 21. Jahrhundert dieses Medium insbesondere mit den massiven gesellschaftlichen Veränderungen seit Mitte der 1990er Jahre in Zusammenhang.²⁷⁹ Globalisierung, wirtschaftlicher Wandel, zunehmendes Konsumdenken und verstärkte Urbanisierung bilden den gesellschaftlichen Hintergrund Chinas, vor dem mittlerweile mindestens eine neue Generation aufgewachsen ist. Er bezeichnet diese als „first generation of individualistic new citizens“, eine Generation, die bereits mit einer Vielzahl an Magazinen und Journalen, der Medienindustrie, Werbung bzw. allgemein einer zunehmenden Fülle an unterschiedlichsten Bildern aufgewachsen ist. Diese Entwicklungen brachten eine allgemein neue Bildsprache, aber auch neue Berufsmöglichkeiten, neue Möglichkeiten für Publikationen mit sich. Man konnte einerseits für sogenannte Hochglanz- oder Lifestyle Magazine arbeiten und deren spezifische Bild-Ästhetik bedienen, daneben aber künstlerisch tätig sein. Als

²⁷⁹ Gu Zheng 2006, S.14ff

Beispiele nennt Gu Zheng unter anderem An Ge, einen der bekanntesten Dokumentar-Fotografen, der für *Focus Magazine* (später *Modern Photography*) tätig war, Zhang Hai'er, bekannt für seine ungewöhnlichen schwarz-weiß Serien zum Leben in der Stadt oder auch Cao Fei, die beispielsweise in *Modern Weekly* Teile ihrer künstlerischen Arbeiten erstmals publizierte. Bezüglich der Ausbildung ästhetischer Normen in der Fotografie im urbanen Kontext bestand und besteht hier durchaus eine Wechselwirkung.

Diese künstlerische urbane Fotografie ist in ihrer Motivwahl und Bildsprache untrennbar mit den gesellschaftlichen Transformationen verbunden sind. Die Fotografie wird im Rahmen dieser raschen Entwicklungen immer mehr zum adäquaten Medium, sich mit Geschwindigkeit, mit Veränderung im sozialen, wirtschaftlichen oder auch architektonischen Gefüge künstlerisch auseinander zu setzen, die eigene damit zusammen hängende Verfasstheit oder auch Betroffenheit damit auszudrücken und so insgesamt die neuen Rahmenbedingungen auch in einem verhältnismäßig neuen Medium (gilt auch für die zeitgleiche Präsenz von Video, Multimediakunst u.ä.) wieder zu spiegeln.²⁸⁰ Die zunehmende Individualisierung im urbanen Lebensstil führt unter anderem zu einer Vielfalt in den Stilen und visuellen Konzepten - mal mehr, mal weniger fundiert, einmal dezidiert apolitisch, rein selbst-bezogen, ein anderes Mal als kritischer Kommentar zu den Entwicklungen gedacht oder beinahe lapidar die Veränderungen lediglich quasi dokumentarisch aufzeichnend. Der chinesische Fotokünstler (und Förderer einer kritischen Auseinandersetzung mit Fotografie) RongRong vergleicht in einem Interview mit der Autorin²⁸¹ den derzeitigen Zustand der chinesischen Fotografie mit dem chinesischen Hotpot, einem Gericht, das in ein einer Wok-artigen Pfanne zubereitet wird, indem zahlreiche Zutaten gleichzeitig über einen längeren Zeitraum zu einem Eintopf verkocht werden.

Wie schon in Kapitel 1 dargelegt, übte Stadt immer schon eine ganz spezielle Anziehungskraft (nicht nur) auf (bildende) Künstler aus. Städte sind allgemein Orte, die ständig in Bewegung und im Übergang sind und diese Schnelllebigkeit kommt den Eigenschaften des Mediums Fotografie prinzipiell entgegen. In diesem Kontext ist sie ein Medium der Erinnerung, der Reflexion, des Kommentars - und vor dem Hintergrund der chinesischen Kultur und Philosophie auch eine Dokumentation von Veränderung, des Prinzips der Wandlung, der Erneuerung. In diesem Zusammenhang wurde bereits auf das Buch der Wandlungen, das I Ging hingewiesen, das die Notwendigkeit sowie das Akzeptieren von Veränderung als wesentliches Prinzip der Welt versteht. Alle ihre Erscheinungsformen entstehen aus

²⁸⁰ Auch Roland Barthes hat schon die Fotografie mit der zunehmenden Öffentlichkeit des Privaten in Zusammenhang gebracht. Ein Umstand, der vor allem im Großstadtleben eine Rolle spielt.

²⁸¹ Geführt am 30. August 2010 in Beijing

der sich permanent wandelnden Kombination der beiden Urkräfte Yin und Yang. Die Veränderung in / der Stadt an sich ist also nicht unbedingt ein prinzipielles Problem, sondern eher die Geschwindigkeit, mit der Bisheriges vergeht und die eine Kluft in der Kontinuität entstehen lässt. In diesem Zusammenhang wurde bereits in Kapitel 3 darauf hingewiesen, dass die traditionelle chinesische Stadt typischerweise aus vergänglichem Material erbaut wurde, d.h. sie sollte Feuer oder anderen ähnlichen Verwüstungen nicht unbedingt stand halten, wurde also nicht auf Beständigkeit hin errichtet, sondern im Anlassfall an derselben oder auch an einer anderen Stelle wieder errichtet.

In der Metropole des 21. Jahrhunderts geht es um moderne Fassaden bzw. Strukturen als Kontrapunkt zu traditionellen Stilen; um ökonomische Möglichkeiten und soziale Begrenzungen; um Globalisierung und persönliche Unsicherheiten; um zunehmende Individualisierung und herkömmliche gesellschaftliche Normen; politische Macht und persönliche Freiräume; es geht um die Anziehungskraft der Stadt und ihr Potential im Leben des Einzelnen. China zeigt dabei seinen Aufbruch, sein dabei sein Wollen und Können in der Moderne. Es demonstriert auch seine ökonomische Potenz und Fortschrittlichkeit, indem internationale Star-Architekten geholt werden, um teilweise im positiven Sinn fantastische Architekturen hinzustellen. Das Neue, Große, Spektakuläre, Leuchtende, die architektonischen Statussymbole in den Städten sind auch ein Zeichen an die Welt, dass China wieder ein global relevanter Akteur wird bzw. ist. Es bestehen beinahe unendliche Möglichkeiten, kein Rückwärts denken und wie erwähnt lehrt schon das I Ging, dass Wandlungen notwendiger Bestandteil des Seins sind. Trotz des nach wie vor großen Anteils der ländlichen Bevölkerung ist es das Bild und das Leben in / der chinesischen modernen Metropole, das das Bild von China im Westen prägt und unter anderem dadurch sein neues, wieder erstarktes Image erzeugt hat. Stadtplanung folgt in China nach wie vor dem top-down Ansatz, ist also zu 100% staatlich vorgegeben und gelenkt. Bis Anfang des 20. Jahrhunderts erfuhr das in Kapitel 3 beschriebene klassisch strukturierte Stadtgefüge kaum gravierende Änderungen und blieb - mit einigen Ausnahmen während der Zeit Mao Zedongs - bis in die 1980er Jahre weitestgehend stabil erhalten. Die seither erfolgenden Veränderungen im urbanen Gewebe sind allerdings nicht allein aufgrund politischer Grundsätze erfolgt, sondern sind unter anderem Folge einer Wechselwirkung mit den wirtschaftlichen bzw. sozialen Änderungen im Lebensstil und der Familienstruktur. Die staatliche Planung wird auch mit Stolz präsentiert, kaum eine der großen Städte kommt ohne *Urban Planning Museum* aus. In diesen Institutionen steht jedoch nicht die Vergangenheit im Mittelpunkt (auch hier kein Rückwärts denken), sondern die viel versprechende jeweilige urbane Zukunft.

Innerhalb großer Teile der Bevölkerung gibt es auf der Meta-Ebene wenig Kritik an der Urbanisierung, am Fortschritt, an der Demonstration beispielsweise der ökonomischen Möglichkeiten, denn als Nation will man sich der Welt in Anknüpfung an die einstige unbestrittene Größe präsentieren. Doch es gibt auch Kritik an den urbanen Entwicklungen. Da die architektonischen Ausdrucksformen keinen spezifischen Kriterien unterworfen sind, entstehen zwar zahlreiche moderne Bauten, die in Summe aber kein funktionierendes Stadtgefüge ergeben. Oftmals fehlt die Anbindung an bzw. die Einbindung der vorhandenen Strukturen und Gebäude. Die Frage nach der Brauchbarkeit, der Nutzung, der Integration bzw. Durchmischung mit bereits vorhandenen architektonischen, aber auch sozialen Gegebenheiten wird meistens vernachlässigt.²⁸² Die Situation der rechtlosen Wanderarbeiter, die insbesondere im Baugewerbe diesen Aufbruch möglich machen, bleibt offiziell weitestgehend ausgespart. Ebenso die sozialen Konsequenzen im Gefolge von erzwungenen Absiedlungen privater Lebens- bzw. Wohnräume.

Die in der vorliegenden Arbeit gezeigten Werke und ihre Motive - Straßenszenen, das Gewebe der Stadt, Abbruch und Neuaufbau, Mobilität, Vergänglichkeit, Vereinsamung, Alltag, Aufbruch, neue Architektur - zeichnen ein vielfältiges Portrait des urbanen China im 21. Jahrhundert. Diese Arbeit abschließend sollen hier noch einige Künstler selbst zu Wort kommen und ihren jeweils sehr persönlichen Zugang zu Fotografie in diesem Kontext darstellen.

Weng Fen: „Drei bis vier Jahre nach meinem Studium an der Akademie 1985 habe ich immer noch gemalt. Aber damals, zur Zeit der Studentenbewegung, hatte ich bis einschließlich 1989 das Problem, dass ich den Einfluss der Akademie nicht los wurde [...] Als sich Hainan aufgrund der wirtschaftlichen Entwicklung eher schnell öffnete, wollte ich dorthin zurück. Ich konnte aber den Schritt nicht vollziehen. [...] Diese Bedrückung wollte ich zum Ausdruck bringen.“²⁸³

RongRong: „Ja, ihr Leben [*jenes der Künstler Mitte der 1990er Jahre im East Village in Beijing; Anm. d. Autorin*] war auch mein Leben. Obwohl ich selbst kein Maler war, so war es mir jedoch durch die Fotografie möglich, mich wie sie auszudrücken.“²⁸⁴

Chi Peng: „Mit traditionellen Mitteln kann ich das, was ich sagen will, nicht ausdrücken. Also habe ich die Fotografie gewählt. Zum einen, weil sie sehr unmittelbar ist, und zum anderen, weil sie ein großes Potential in sich birgt.“²⁸⁵

²⁸² Vergleiche dazu insbesondere Diskussion in Bechtler 2009 bzw. Hou Hanru 2009

²⁸³ Kunstforum International, Band 194, 2008, S.216

²⁸⁴ Kunstforum International, Band 194, 2008, S.177

²⁸⁵ Kunstforum International, Band 194, 2008, S.202

Und abschließend Wang Qingsong, der in einem Interview mit der Autorin seinen Wechsel von der Malerei zur Fotografie folgendermaßen begründete: „I came to Beijing in 1993, and in the beginning I thought I would work in traditional painting. Then I found out that traditional painting was becoming out of date. [...] Then, around 1996, the country underwent a lot of transformations, drastic societal changes, and I felt that painting wouldn't be appropriate to capture this rapid modernization. That's why I switched from painting to photography.“²⁸⁶

²⁸⁶ Schmatzberger 2009, S.35

ANHÄNGE

Quellenverzeichnis

Literatur

- Andrea Albertini (Hg.): Out of the red. The new emerging generation of Chinese photographers; Bologna 2004
- Hubertus von Amelnunxen, Barbara Kunzendorf-Hohenadl (Hg.): Zhang Hai'er. Fotografien aus China; Heidelberg 1990
- Art Beijing 2008 Executive Committee (Hg.): Photo Beijing 2008. Contemporary Photography Art Fair; Ausst.-Kat., Beijing 2008
- Willfried Baatz: Geschichte der Fotografie; Köln 2002
- Bao Kun: Chinesische Dokumentarfotografie in Geschichte, Kultur, Politik und Ethik; in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt, Staatsgalerie Stuttgart, Bayrische Gemäldesammlungen München, Staatliche Museen zu Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): Humanism in China. Ein fotografisches Portrait; Ausst.-Kat., Heidelberg oJ, S.18-21
- Cristina Bechtler (Hg.): Art and Cultural Policy in China. A Conversation between Ai Wei Wei, Uli Sigg and Yung Ho Chang, moderated by Peter Pakesch; Wien 2009
- Ramesh Kumar Biswas: Annäherung an die chinesische Stadtkultur; in: Eduard Kögel, Ulf Meyer (Hg.): Die chinesische Stadt. Zwischen Tradition und Moderne; Hamburg 2000, S.23-30
- Susan Bright: Art Photography Now; Heidelberg 2008
- Els Brinkman (Hg.): China Contemporary. Architecture, Art, Visual Culture; Ausst.-Kat., Rotterdam 2006
- Marianne Brouwer: Preface; in: Karen Smith^b: Nine Lives. The birth of avant-garde art in new China; timezone 8, 2008 (updated edition), S.12-15
- David D. Buck: Urban Change in China. Politics and Development in Tsian, Shantung, 1890-1949; Wisconsin London 1978
- Cai Yanxin, Lu Bingjie: Chinese Architecture; Beijing 2006
- David Campany (Hg.): Kunst und Fotografie; Berlin 2005
- China International Gallery Exhibition; Ausst.-Kat., Beijing 2007, 2008, 2009

- Jo-Anne Birnie Danzker, Ken Lum, Zheng Shengtian (Hg.): Shanghai Modern 1919-1945; Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2004
- Jo-Anne Birnie Danzker: Shanghai Modern; in: Jo-Anne Birnie Danzker, Ken Lum, Zhang Shengtian (Hg.): Shanghai Modern 1919-1945; Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2004, S.18-68
- DF2 Gallery, F2 Gallery: Cui Xiuwen; Beijing 2006
- Hans van Dijk, Andreas Schmid: The fine arts after the Cultural Revolution: stylistic development and theoretical debate; in: Jochen Noth, Wolfger Pöhlmann, Kai Reschke (Hg.): China Avant-Garde. Counter-Currents in Art and Culture; Hongkong 1994, S.14-39
- Frédéric Edelmann (Hg.): In the Chinese City. Perspectives on the transmutations of an empire; Barcelona 2009
- Mark Elvin: The administration of Shanghai, 1905-1914; in: Mark Elvin, G. William Skinner (Hg.): The Chinese city between two worlds; Stanford 1974, S.239-262
- Mark Elvin, G. William Skinner (Hg.): The Chinese city between two worlds; Stanford 1974
- Madeleine Eschenburg: Xing Danwen. Revealing the Masquerade of Modernity; in: Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art, Vol.8, Nr.4, July/August 2009, S.51-66
- Feng Boyi, Mao Weidong, Bridget Noetzel (Hg.): Compound Eye. Works by RongRong & inri. 2000-2010; Beijing 2010
- Bernd Fibicher, Matthias Frehner (Hg.): Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg; Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2005
- Gallery Black 100 Space: One world, one dream. Welcome to Beijing; Kat., Beijing 2008
- Marcel Granet: Die chinesische Zivilisation; Frankfurt/Main 1985 (1929)
- Ute Grosenick, Caspar H. Schübbe (Hg.): China Art Book; Köln 2007
- Gu Zheng: A Theory of Chinese Personal Photography; in: John Millichap (Hg.): 3030. New Photography in China; Hongkong 2006, S.14-17
- Gu Zheng: The institutionalization of Chinese photography; in: Three Shadows Photography Art Centre (Hg.): Conversations. Three Shadows Photography Art Centre's 2007 Symposium Series; Beijing 2007, S.119-128

- Jaap Guldemon: New Urban Realities; in: Els Brinkman (Hg.): China Contemporary. Architecture, Art, Visual Culture; Ausst.-Kat., Rotterdam 2006, S.52-68
- Dieter Hassenpflug: Der urbane Code Chinas; Basel Berlin 2009
- Birgit Hopfener: Mittendrin im Goldrausch; in: Ute Groseneck, Caspar H. Schübbe (Hg.): China Art Book; Köln Verbier 2007, S.9-17
- Lisa Hostetler: Street seen. The Psychological Gesture in American Photography 1940-1959; Ausst.-Kat., München Berlin London New York 2009
- Hou Hanru (Hg.): Cities on the move; Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 1997
- Hou Hanru: Living with(in) the urban fiction. Notes on urbanization and art in post-olympic China; in: Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art, Vol.8, Nr.3, May/June 2009, S.6-29
- Hu Wugong: Das humanistische China in Bildern; in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt, Staatsgalerie Stuttgart, Bayrische Gemäldesammlungen München, Staatliche Museen zu Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): Humanism in China. Ein fotografisches Portrait; Ausst.-Kat., Heidelberg oJ, S.14-17
- Huang Du: The implosion of urbanization in China; in: Els Brinkman (Hg.): China Contemporary. Architecture, Art, Visual Culture; Ausst.-Kat., Rotterdam 2006, S.70-75
- Jing Zhengzhi: Freiraumtypologien; in: Eduard Kögel, Ulf Meyer (Hg.): Die chinesische Stadt. Zwischen Tradition und Moderne; Hamburg 2000, S.57-62
- Wolfgang Kemp, Hubertus von Amelnunx: Theorie der Fotografie I-IV, 1839-1995; München 2006
- Eduard Kögel, Ulf Meyer (Hg.): Die chinesische Stadt. Zwischen Tradition und Moderne; Hamburg 2000
- Eduard Kögel, Ulf Meyer: Die chinesische Stadt zwischen Tradition und Moderne; in: Dies., (Hg.): Die chinesische Stadt. Zwischen Tradition und Moderne; Hamburg 2000, S.6-12
- Kunstforum International (Hg.): Ankunft in Peking; Band 193, September-Oktober 2008
- Kunstforum International (Hg.): Künstler in Peking; Band 194, November-Dezember 2008

- Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.): Die Chinesen. Fotografie und Video aus China; Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2005
- André Kunz: Contemporary Chinese photography, from a „correct“ to a „fragmentary“ world-view; in: Jochen Noth, Wolfger Pöhlmann, Kai Reschke (Hg.): China Avant-Garde. Counter-Currents in Art and Culture; Hongkong 1994, S.93-100
- Lang Shaojun: The precursors of modern Chinese art; in: Jochen Noth, Wolfger Pöhlmann, Kai Reschke (Hg.): China Avant-Garde. Counter-Currents in Art and Culture; Hongkong 1994; S.46-48
- Li Xianting: An introduction to the history of modern Chinese art; in: Jochen Noth, Wolfger Pöhlmann, Kai Reschke (Hg.): China Avant-Garde. Counter-Currents in Art and Culture; Hongkong 1994; S.40-45
- Lin Ci: The Art of Chinese Painting; Beijing 2006
- Lin Li: Erinnerungen an zwei privat initiierte Fotografievereinigungen der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts; in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt, Staatsgalerie Stuttgart, Bayrische Gemäldesammlungen München, Staatliche Museen zu Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): Humanism in China. Ein fotografisches Portrait; Ausst.-Kat., Heidelberg oJ, S.63-67
- Liu Heung Shing (Hg.): China. Portrait of a country by 88 chinese photographers; Köln 2008
- Long Chin San: Komposit-Fotografie und chinesische Kunst (1942); in: Jo-Anne Birnie Danzker, Ken Lum, Zhang Shengtian (Hg.): Shanghai Modern 1919-1945; Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2004, S.154-171
- Amelie Lütgens: Von spirituellem Glück und materieller Erkenntnis. Notizen zu einer westlichen Annäherung an das neue China und seine Fotografie; in: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.): Die Chinesen. Fotografie und Video aus China; Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2005, S.8-15
- Magee Art Gallery: The Oriental Rainbow. An Index of Images in China's Urbanization Process; Ausst.-Kat., Madrid 2008
- John Millichap (Hg.): 3030. New Photography in China; Hongkong 2006
- Reinhold Mißelbeck (Hg.): Eva Siao. China Photographien 1949-1967; Köln 1996
- F.W. Mote: The Transformation of Nanking 1350-1400; in: G. William Skinner (Hg.): The City in Late Imperial China; Stanford 1977, S.101-154

- Rhoads Murphey: The Treaty Ports and China's Modernization; in: Mark Elvin, G. William Skinner (Hg.): The Chinese city between two worlds; Stanford 1974, S.17-72
- Museum für Moderne Kunst Frankfurt, Staatsgalerie Stuttgart, Bayrische Gemäldesammlungen München, Staatliche Museen zu Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): Humanism in China. Ein fotografisches Portrait; Ausst.-Kat., Heidelberg oJ
- Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.): China. Facing Reality; Ausst.-Kat., Wien 2007
- Christine de Naeyer: Ein Dialog der Fotografie-Festivals. Photoquai und das Lianzhou Internationale Fotofestival; in: EIKON. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Heft 61, 2008, S.56-59
- National Geographic (Hg.): China. Vergangenheit. Gegenwart. Zukunft; München 2008
- Neuer Berliner Kunstverein (Hg.): Zeitgenössische Fotokunst aus der Volksrepublik China; Ausst.-Kat., Heidelberg 1997
- Beaumont Newhall: Geschichte der Photographie; München 1998
- Jochen Noth, Wolfger Pöhlmann, Kai Reschke (Hg.): China Avant-Garde. Counter-Currents in Art and Culture; Hongkong 1994
- Peter Pachnicke: Mit den Augen kennenlernen, nicht mit den Ohren; in: Reinhold Mißelbeck (Hg.): Eva Siao. China Photographien 1949-1967; Köln 1996, S.128-139
- Paris-Beijing Photo Gallery (Hg.): Jiang Pengyi; Beijing 2008
- Paris-Beijing Photo Gallery (Hg.): Yang Yi. Uprooted; Beijing 2008
- Christopher Phillips: The Great Transition: Artist's photography and video in CHINA; in Wu Hung, Christopher Phillips (Hg.): Between past and future. New photography and video from China; Ausst.-Kat., Chicago New York 2004, S.37-50
- Ulrich Pöhlmann (Hg.): Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert; Ausst.-Kat., München 2004
- Wonil Rhee (Hg.): Thermocline of Art. New Asian Waves; Ausst.-Kat., Karlsruhe 2007
- Beate Reifenscheid (Hg.): Chinas Re-Vision; München London 2008

- Edward J.M. Rhoads: Merchant Associations in Canton, 1895-1911; in: Mark Elvin, G. William Skinner (Hg.): The Chinese city between two worlds; Stanford 1974, S.97-118
- Marc Riboud in China: 40 Years of Photography; London 1997
- Pamela Roberts: 100 Jahre Farbfotografie; Berlin 2007
- Alfred Schinz: Cities in China; Berlin Stuttgart 1989
- Alice Schmatzberger: Photo Beijing 2008 Contemporary Art Fair; in: EIKON. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Heft 64, 2008, S.49-53
- Alice Schmatzberger: Big China, Strong China. Conversation with Wang Qingsong; in: Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art, Vol.8, Nr.3, May/June 2009, S.33-43
- Alice Schmatzberger: PhotoSpring Beijing. Ein chinesisches Fotofestival mit französischem Flair; in: EIKON. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Heft 72, 2010, S.61-63
- Alice Schmatzberger (forthcoming): How Three begets a lot of things. RongRong & inri and the Three Shadows Photography Art Centre; in: Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art, Vol.10, Nr.1, January/February 2011
- Andreas Schmid: Zeitgenössische Fotokunst aus der VR China; in: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.): Zeitgenössische Fotokunst aus der Volksrepublik China; Heidelberg 1997, S.6-23
- Sen-Dou Chang: The Morphology of Walled Capitals; in: G. William Skinner (Hg.): The City in Late Imperial China; Stanford 1977, S.75-100
- Shanghai Art Museum: Liang Weizhou. Scenery; Shanghai 2007
- Shen Kuiyi: Die Bewegung des Neuen Holzschnitts in China der 1930er Jahre; in: Jo-Anne Birnie Danzker, Ken Lum, Zhang Shengtian (Hg.): Shanghai Modern 1919-1945; Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2004, S.262-282
- Shi Baoxiu: Die Darstellung des Menschlichen in der chinesischen Fotografiegeschichte; in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt, Staatsgalerie Stuttgart, Bayrische Gemäldesammlungen München, Staatliche Museen zu Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): Humanism in China. Ein fotografisches Portrait; Ausst.-Kat., Heidelberg oJ, S.33-35

- Shu Yong: The rise of China's new photography; in: Andrea Albertini (Hg.): Out of the red. The new emerging generation of Chinese photographers; Bologna 2004, S.11-13
- Eva Siao: China und seine Gesichter. Fotografien aus zwei Jahrzehnten; Berlin 1989
- G. William Skinner (Hg.): The city in late imperial China; Stanford 1977
- G. William Skinner^a: Introduction: Urban and rural in Chinese society; in: ders. (Hg.): The City in Late Imperial China; Stanford 1977, S.253-274
- G. William Skinner^b: Introduction: Urban social structure in Ch'ing China; in: ders. (Hg.): The City in Late Imperial China; Stanford 1977, S.521-554
- Karen Smith: Fotografie in China von 1949 bis zur Gegenwart; in: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.): Die Chinesen. Fotografie und Video aus China; Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2005, S.16-26
- Karen Smith^a: Mach dir ein Bild!; in: Liu Heung Shing (Hg.): China. Portrait of a country by 88 chinese photographers; Köln 2008, S.70-84
- Karen Smith^b: Nine Lives. The birth of avant-garde art in new China; timezone 8, 2008 (updated edition)
- Irene B. Taeuber: Migrants and cities in Japan, Taiwan, and Northeast China; in: Mark Elvin, G. William Skinner (Hg.): The Chinese city between two worlds; Stanford 1974, S.359-385
- The Hutongs of Beijing. Photography; Beijing 2005
- Wolf Günther Thiehl: Zhang Xiaogang; in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.): China. Facing Reality; Ausst.-Kat. zweibändig, Wien 2007, S.14-15 (Band 2)
- Richard Vine: New China New Art; München 2008
- Linda Vlassenrood: Making Change Sensible; in: Els Brinkman (Hg.): China Contemporary. Architecture, Art, Visual Culture; Ausst.-Kat., Rotterdam 2006, S.27-51
- Arthur F. Wright: The cosmology of the Chinese city; in: G. William Skinner (Hg.): The City in Late Imperial China; Stanford 1977, S.33-74
- Wu Hung: Between past and future: A brief history of contemporary chinese photography; in: Wu Hung, Christopher Phillips (Hg.): Between past and future.

New photography and video from China; Ausst.-Kat., Chicago New York 2004, S.11-36

- Wu Hung, Christopher Phillips (Hg.): Between past and future. New photography and video from China; Ausst.-Kat., Chicago New York 2004
- Wu Hung: From Six Mile Village to Three Shadows; in: Feng Boyi, Mao Weidong, Bridget Noetzel (Hg.): Compound Eye. Works by RongRong & inri. 2000-2010; Beijing 2010, S.176-181
- Xu Anzhi: Der öffentliche Raum in Shenzhen; in: Eduard Kögel, Ulf Meyer (Hg.): Die chinesische Stadt. Zwischen Tradition und Moderne; Hamburg 2000, S.31-36
- Xu Xiaoyu: Die Entwicklung der Fotografie in China; in: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.): Zeitgenössische Fotokunst aus der Volksrepublik China; Heidelberg 1997, S.24-31
- Yinong Xu: The Chinese City in Space and Time. The development of urban form in Suzhou; Honolulu 2000
- Zhang Qing: Shanghai Modern und die Kunst des 21. Jahrhunderts; in: Jo-Anne Birnie Danzker, Ken Lum, Zheng Shengtian (Hg.): Shanghai Modern 1919-1945; Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2004, S.350-367
- Zheng Dongtian: Shanghai und der Film; in: Jo-Anne Birnie Danzker, Ken Lum, Zheng Shengtian (Hg.): Shanghai Modern 1919-1945; Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2004, S.298-306
- Zheng Shengtian: Wellen peitschten von Westen gegen den Bund. Die Kunstszenen im Shanghai der 1930er Jahre; in: Jo-Anne Birnie Danzker, Ken Lum, Zheng Shengtian (Hg.): Shanghai Modern 1919-1945; Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2004, S.174-198

Internet-URLs

Art Beijing Contemporary Art Fair

www.artbeijing.net/dangdai/index.php?lung=en (11.6.2010)

Caochangdi Photospring 2010 - Arles in Beijing

www.ccdphotospring.com (22.6.2010)

China Pingyao International Photography Festival

<http://www.pipfestival.com/pysy1.aspx> 2001-2004 (22.6.2010)

<http://en.pippphoto.com/> 2008 (22.6.2010)

Chronology of Chin-San Long

http://140.115.98.252/Long/Long_Chronology.pdf (3.3.2010)

Eva Siao
www.eva-siao.de

Fan Di'an: Neue Medienkunst in China. Zwischen Individuum und Gesellschaft
<http://www.china-unlimited.com/9308.html> (30.4.2008)

Beatrice Hsu: 150 Jahre chinesische Photographie
<http://taiwanheute.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=69121&CtNode=1576> vom 7.1.1991
(8.6.2010)

Lianzhou International Photo Festival
www.lipfart.com (22.6.2010)

Meting Place FotoFest Beijing
<http://fotofestbeijing.visualserver.com/> (22.6.2010)
<http://www.tkellner.com/index.php?id=2876> (22.6.2010)

Pi Li: Zeitgenössische Videokunst in der VR China
<http://www.china-unlimited.com/9308.html> (30.4.2008)

David Spalding: Ghosts among the ruins: urban transformation in contemporary Chinese art
<http://sites.cca.edu/currents/sightlines/pdfs/02dspalding.pdf> (24.6.2010)

Women of China
www.womenofchina.cn

Anderes

Persönliches Interview mit Zhang Fang, Kuratorin & Lektorin für Fotografie, 2. September 2008, Beijing

Persönliches Interview mit Wang Qingsong, 25. September 2008, Wien

Persönliches Interview mit RongRong, 31. August 2010, Beijing

Persönliches Interview mit Wen Fang, 2. September 2010, Beijing

Abbildungen



Abb. 1: Unbekannter Fotograf; Der erste chinesische Fotograf Zou Boqi, oJ; in: Neuer Berliner Kunstverein (Hg.) 1997, S.24



Abb. 2: Unbekannter Fotograf (Shanghai History Museum), Prince Chun (Zai Feng) passing through Shanghai's Nanjing Road on his return from Germany, 1901; in: Danzker 2004, S.342



Abb. 3: Unbekannter Fotograf, Familie aus der Mittelschicht Shanghais, vor 1930; in: Danzker 2004, S.335



Abb. 4: Unbekannter Fotograf (Shanghai History Museum), Der Bund Panoramaansicht, 20.4.1925; in: Danzker 2004, S.342



Abb. 5: Long Chin San, Das Floß, 1930; in: Danzker 2004, S.43



Abb. 6: Long Chin San, Erhabene Einsamkeit, 1934; in: Danzker 2004, S.40



Abb. 7: Fan Jiaojian, The sheep are being weighed, 1962; in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt et al. oJ, Bildteil S.114



Abb. 8: Zhang Yaxin, Eine Szene aus "Shajiabang", 1971; in: Liu Heung Shing 2008, S.220



Abb. 9: Jiang Shaowu, Öffentliche Denunziationsversammlung, 1966; in: Liu Heung Shing 2008, S.171



Abb. 10: Chen Zhenqing, Mao with Hou Bo and her husband Xu Xiaobing at the fragrant hills, Juni 1949; in: Kunstmuseum Wolfsburg 2005, S.37



Abb. 11: Hou Bo, Mao together with his daughter Li Na and Ye Yanyan, the daughter of his secretary, in front of a cave in Yan'an, 1943; in: Kunstmuseum Wolfsburg 2005, S.36



Abb. 12: Hou Bo, Mao Zedong proclaiming the founding of the People's Republic of China, October 1st 1949; http://en.wikipedia.org/wiki/Hou_Bo (3.3.2010)



Abb. 13: Eva Siao, Menschen im Park, 1957; in: Mißelbeck 1996, S.16



Abb. 14: Eva Siao, Schirmreparatur, 1962; in: Mißelbeck 1996, S.57



Abb. 15: Luo Xiaoyun, 1976 (Tiananmen Trauer); in: Liu Heung Shing 2008, S.252



Abb. 16: Wang Rui, A group of peddlers, 1981; in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt oJ, Bildteil S.124



Abb.17: Liu Zheng, Three Elderly Entertainers Beijing, from the series The Chinese, 1994-1999;

www.artnet.com/Artists/ArtistHomePage.aspx?artist_id=423875672&page_tab=Artworks_for_sale (22.6.2010)



Abb. 18: Birdhead, Birdhead World 2004-2005;
www.theglobalist.com/StoryId.aspx?StoryId=6887
(5.10.2010)



Abb. 19: Chi Peng, Sprinting Forward 3, 2004;
www.artnet.com/artist/424250469/chi-peng.html# (31.8.2010)



Abb. 20: Jiang Pengyi, All Back to Dust-02, 2006;
www.parisbeijingphotogallery.com/main/abtd.asp
 (30.9.2010)



Abb. 21: Weng Fen, On the Wall - Shenzhen (I),
 2002; in: Fibicher 2005, S.230



Abb. 22: Jiang Zhi, Things would turn nail once they
 happened, 2007; www.jiangzhi.net/?cat=1 (6.10.2010)



Abb. 23: RongRong, No. 10 (1) Beijing, 1996;
 in: Feng Boyi et al. (Hg) 2010, S.23



Abb. 24: RongRong & inri, Liulitun, Beijing 2003
No. 1; in: Feng Boyi et al. (Hg) 2010, S.94



Abb. 25: Xing Danwen, Urban Fiction Image 26,
2006; www.danwen.com/web/works/uf/index.html
(2.10.2010)



Abb. 26: Yang Yi, Uprooted - 06, Old Town of
Kaixian, Nanjiao dormitory building, 2007;
[www.parisbeijingphotogallery.com/main/
yangyiworks.asp](http://www.parisbeijingphotogallery.com/main/yangyiworks.asp) (5.10.2010)



Abb. 27: Chen Shaoxiong, The Third Street,
Gedächtniskirche Berlin, 2001;

[www.artnet.de/Galleries/Artists_detail.asp?G=&gid=483&which=&aid=424208016&ViewArtist
By=online&rta=http://www.artnet.de/artist/424208016/chen-shaoxiong.html](http://www.artnet.de/Galleries/Artists_detail.asp?G=&gid=483&which=&aid=424208016&ViewArtistBy=online&rta=http://www.artnet.de/artist/424208016/chen-shaoxiong.html) (9.10.2010)



Abb. 28: Liu Zheng, Two Miners, Datong, Shanxi Province; 1996 (aus der Serie *The Chinese*); www.berkshirefinearts.com/?page=article&article_id=886&catID=7 (11.10.2010)



Abb. 29: Miao Xiaochun, Theater, 2007; www.miaoxiaochun.com/yingwenyemian/yingtu8-1.htm (8.10.2010)



Abb. 30: Yang Zhenzhong, Light as Fuck I (Auswahl aus der Serie), 2002; www.yangzhenzhong.com/?p=246&lang=en (6.10.2010)

Zusammenfassung

Der Fokus dieser Diplomarbeit liegt auf der Auseinandersetzung mit der Kultur bzw. der modernen Kunst Chinas unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Fotografie. Die spezifische Geschichte dieses Mediums in China sowie zeitgenössische fotografische Arbeiten, die sich mit dem Phänomen Stadt bzw. Urbanität auseinander setzen, stehen im Mittelpunkt der Untersuchung.

Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit skizziert dazu eine kurze Geschichte der Fotografie in China, die die spezifische Entwicklung dieses Mediums im 20. Jahrhundert nachzeichnet. Fotografie ist zwar seit Mitte des 19. Jahrhunderts in China präsent, jedoch meist in einer marginalen, rein dokumentarischen, oftmals auch politisch instrumentalisierten Funktion. Letztlich fand sie erst im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts Eingang ins zeitgenössische Kunstschaffen. Der vorliegenden Diplomarbeit kommt in diesem Zusammenhang ein besonderer Stellenwert zu, denn sie ist eine der wenigen (in deutscher Sprache scheint keine einzige diesbezügliche Publikation vorzuliegen), die ein umfangreiches historisches Gesamtbild der Fotografie in China, also von Mitte des 19. bis ins beginnende 21. Jahrhundert, aufzeichnen.

Kapitel 3 betrachtet daran anschließend das Phänomen Stadt in China. Nachdem in der chinesischen Geschichte keine nomadisierenden Stämme vorherrschend waren, sondern die Sesshaftigkeit von Anfang der bekannten Historie ein wesentliches Element war, gibt es in China seit Jahrtausenden Städte bzw. städtische Ansiedlungen. Näher betrachtet werden in diesem Kapitel Aspekte der urbanen Kultur, der klassischen Prinzipien zur Gestaltung von Stadt bzw. der Großstadt im 21. Jahrhundert und die damit einhergehenden visuellen urbanen Codes.

Letztlich konvergieren diese beiden Themen, i.e. Fotografie bzw. Stadt in China, sie dienen als Hintergrundfolie, vor der die in Kapitel 4 besprochenen künstlerischen Arbeiten entstanden sind. Die schnelle Abfolge von Entwicklungsschritten innerhalb der chinesischen Gesellschaft, die damit teilweise einhergehenden Brüche und/oder Spannungen resultierten unter anderem darin, dass sich die zeitgenössische chinesische Kunst in den letzten Jahren als Feld einer neuen, äußerst spannenden künstlerischen Vielfalt gezeigt hat. Insbesondere die künstlerische urbane Fotografie ist in ihrer Motivwahl und Bildsprache untrennbar mit den gesellschaftlichen Transformationen verbunden. Anhand der Arbeiten einiger exemplarisch ausgewählter chinesischer Künstler wird dargestellt, wie sich die Themen Stadt, Urbanität, die Änderungen im städtischen Gefüge und die damit verbundenen nicht nur gesellschaftlichen Transformationen in der zeitgenössischen chinesischen Fotografie widerspiegeln. Im Fokus steht hier nicht so sehr die detailreiche (oftmals

nur westlichen Begriffen und Diskursen verhaftete) Analyse einzelner Bilder. Vielmehr soll die Vielfalt der künstlerischen Positionen in der Auseinandersetzung mit dem Phänomen Stadt im 21. Jahrhundert sichtbar gemacht werden - also eine Darstellung jener Motive bzw. visuellen Strategien erfolgen, mit deren Hilfe die urbanen Entwicklungen, die sich verändernden Stadtlandschaften und die vielfältigen damit verbundenen Konsequenzen thematisiert werden. Die moderne Stadt im 21. Jahrhundert kann aus vielen durchaus unterschiedlichen Positionen heraus betrachtet und beschrieben werden. Aus dieser Vielfalt an möglichen Perspektiven und Kategorisierungen wurden im Rahmen der vorliegenden Arbeit drei Überbegriffe herausgearbeitet, die jeweils spezifische Facetten von Stadt bzw. Urbanität beinhalten: *City Moves*, *City Ruins* sowie *City Plays*. Gemeinsam ist diesen hier entwickelten Kategorien, dass sich schon in deren Benennung die Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit des Phänomens Stadt spiegelt: die Worte „moves“, „ruins“ bzw. „plays“ können jeweils als Verb oder als Plural eines Substantivs gelesen werden. Etwas ist also passiert in bzw. mit der Stadt, es gibt Bewegungen, Überreste, Ruinen, Spiele, Inszenierungen. Aber auch: die Stadt selbst tut etwas, nicht zuletzt mit ihren Bewohnern, die Stadt bewegt, sie ruiniert oder wird ruiniert, sie spielt und ist Kulisse bzw. Bühne. Je nach eigener Verfasstheit wird dies jeweils positiv, negativ oder eher neutral konnotiert sein.

Die Beschäftigung mit zeitgenössischer chinesischer Fotografie bedeutet Arbeit an einem äußerst zeitnahen Thema, dessen Medium gleichzeitig eine sehr kurze Geschichte im Kunstschaffen Chinas hat. Dies mag einer der Gründe sein, warum derzeit kaum stringente Primärliteratur, Analysen oder theoretische Abhandlungen zu diesem Thema publiziert sind. Eine weitere Ursache ist höchstwahrscheinlich in der spezifischen chinesischen Situation zu verorten: Gegenwartskunst erfährt erst langsam eine Anerkennung im Land selbst, es gibt kaum eine Tradition einer theoretischen und/oder kritischen Reflexion von aktuellem Kunstgeschehen und daher vergleichsweise wenig sich damit auseinandersetzende Institutionen bzw. Medien. Diese vergleichsweise schwache Publikationslage ermöglicht jedoch, mit eigenen Fragestellungen, Recherchen und Arbeiten einen wesentlichen Beitrag liefern zu können. Die Zeitnähe zum gewählten Thema bietet weiters die Möglichkeit des direkten Kontakts bzw. zu persönlichen Gesprächen und Interviews mit den Akteuren selbst. Dieses direkte Erleben von zeitgenössischem Kunstschaffen bietet so etliche Gelegenheiten zum Anknüpfen an die jeweilige Lebenswelt sowie aufgrund des urbanen Kontexts auch eine Anschlussmöglichkeit an eigene Erfahrungswelten - was seinerseits ein Verständnis erleichtert.

Lebenslauf

Mag. Alice Schmatzberger
Karolinengasse 23/16
A - 1040 Wien
alice.schmatzberger@science-art.at
www.science-art.at

Persönliche Daten

Alice Schmatzberger
25. Jänner 1965, Wien - Österreicherin

Studium

1984 -1985	Studium der Chemie, Universität Wien
1985 -1993	Studium der Biochemie (Mag. rer. nat), Universität Wien
seit 2004	Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien

Berufstätigkeit (auszugsweise)

Ab 1992	Freiberuflich; Schwerpunkte: Gentechnologie, Lebensmittel, Konsumentenschutz; Projektentwicklung, Vortrags- & Publikationstätigkeit, Erwachsenenbildung, Beratertätigkeit
1995 - 2000	Bundesministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales; Schwerpunkte: Arbeitnehmerschutz, Biologische Arbeitsstoffe, Gentechnologie; Umsetzung von EU-Richtlinien, Mitglied der österreichischen Gentechnikkommission, Vertretung des Ressorts auf europäischer Ebene
2000 - 2003	Wissenschaftszentrum Wien; Schwerpunkte: Biotechnologie, artScience vienna, Wissenschaftskommunikation; wissenschaftliche Politikberatung für die Stadt Wien
2003 - 2005	Umweltbundesamt, stellvertretende Abteilungsleiterin; Schwerpunkte: Gentechnologie international, Risikoabschätzung, Wissenschaftskommunikation; Beratungsprojekte in südost-europäischen Ländern, Strategieentwicklung für die Abteilung
Seit 2005	Berufliche Selbständigkeit; Schwerpunkte: Projektentwicklung, wissenschaftliche Beratertätigkeit, Prozessmanagement, Wissenschaftskommunikation; Themenbereiche: Gentechnologie, Nanotechnologie, Lebensmittel. Zeitgenössische chinesische Kunst, Fotografie, Biotec-Art

Sprachen

Englisch, verhandlungssicher
Französisch
Italienisch, Basiskenntnisse
Chinesisch, Anfängerin

Publikationen (lediglich jene mit Bezug zum Studium der Kunstgeschichte)

- Jänner 2011 How Three begets a lot of things. RongRong & inri and the Three Shadows Photography Art Cenrte; in: Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art, Vol.10, Nr.1, January/February 2011
- November 2010 PhotoSpring Beijing. Ein chinesisches Fotofestival mit französischem Flair; in: EIKON. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Heft 72, 2010, S.61-63
- Mai 2009 Big China, Strong China. Conversation with Wang Qingsong; in: Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art, Vol.8, Nr.3, May/June 2009, S.33-43
- Dezember 2008 Photo Beijing 2008 Contemporary Art Fair; in: EIKON. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Heft 64, 2008, S.49-53
- 2006 - 2007 Kunstkritiken für das Online-Magazin artmagazine, www.artmagazine.cc
- 2006 Insight, PR Magazin des Museums für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK); Konzeption, Koordination